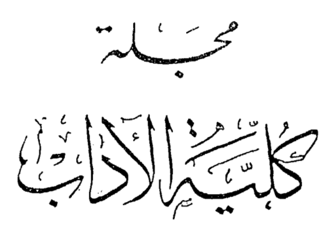






المجلد السادس عشر — الجزء الأول

مايو سنة ١٩٥٤

مطبعة جامعة القاهرة

١٩٥٤



تصدر هذه المجلة مرتين فى السنة . فى مايو وديسمبر . وتطلب من مكتبة جامعة القاهرة بالجيزة . وتوجه المكاتبات الخاصة بالناحية العلمية إلى المشرف على تحريرها السيد الأستاذ عميد كلية الآداب بجامعة القاهرة بالجيزة وثمن الجزء الواحد من أى مجلد ثلاثون قرشاً .

فهرس القسم العربى

نقـــــوش خـــــربة براقش

على ضوء مجموعة محمد توفيق

للدكتور خليل يحيى نامى

تتكون مجموعة محمد توفيق التى صورها ونسخها من خربة براقش من مئة وتسعة وثلاثين نقشا وهى من رقم ٢٠ [1] إلى رقم ١٥٨ ، وقد نقل توفيق من هذه المجموعة ٢٩ نقشا برسم اليد ، ونقل الباقى وقدره ٩٠ نقشا بالتصوير الفوتوغرافى ، ورأيت أن أقوم بنشر هذه المجموعة من النقوش فى مجلة كلية الآداب وذلك بعد أن انتهيت من دراستها من زمن بعيد ، وسيقوم زميلى الأستاذ محمد توفيق فيما بعد بنشر بحث كامل عن خربة براقش مسجلا فيه مشاهداته وتعليقاته القيمة عن هذه الخربة وما تحتويه من آثار وأطلال ، ومتضمنا صور هذه النقوش .

. . . . . .

٢٠

هذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٥٨ = RES رقم ٢٩٥٨ وهو مصور .

٢١

هو نقش Hal رقم ٤٥٩ = RES رقم ٢٩٥٩

. . . . . .

(١) 'nf/mosm/'ḍ] m/wtqrm/qdm/wm'ḏr/bn/'šrs/'d/šqrn/bkbw [dtn/]

(٢) /brn/ 'msn'/bkbr/bny/wywm/ooo/ḫrfhm/y]tlṭn/ ...

(٣) /'šrt/mn'n/bmśwd/m'n/wmśd/'yṯ/'byd' ...

(٤) bs ['] š/'msm'/'tmmn/wywm/sdn ['] /'hl/yt]'b ...

---

(١) نشرت مجموعة نقوش توفيق الأولى وعددها تسعة عشر نقشاً تحت اسم : نقوش خربة معين — دراسات عن جنوبى جزيرة العرب الجزء الثانى — منشورات المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة — القاهرة سنة ١٩٥٢

الترجمـــة

(١) مقدم البناء قد حلى بخشب وحجارة مصقولة ، الجزء الخارجى والداخلى (منه أى من مقدم البناء قد زخرف كله من أساسه حتى القمة وقد تم ذلك) من الضرائب . . .

(٢) . . . . ثلاثين خروفا — ٣٠ — ، ويوم أن شيد (صاحب النقش) فى أيام الكبير عمى سميع برّان . . .

(٣) . . . . أبى يدع يثع ودارندوة معين فى دار الندوة العالى عشرة . . .

(٤) . . . . بيوت آل أسدان ويوم أن حقق عمى سميع رغبات شعبه . . .

التعليقات

(١) ينتهى السطر الأول من نسخة هاليفى بما يلى : bn/'šrs/' ولكن الظاهر فى الصورة هو ما أثبتناه فى النص ، وقد قرأت الكلمة الأخيرة من هذا السطر بما يلى : بكبودتن = بالضرائب ، من الضرائب .

(٢) bny/bkbr

نسخ هاليفى هذا النص كما يلى : bn ... br ، وقد أكمله المستشرقون كما يلى : bn[y/wk] br [1] ولكن الظاهر فى الصورة هو ما أثبتناه فى النص وفى أول هذه الفقرة ، ويشبه هذا النص النص الموجود فى نقش YSA رقم ٣١ = CRC رقم ٧٧ س ٤ : ymt/'rb/hgrn/qrnw/bkbr

(٤) š. bs = š [']bs = شعبه .

٢٢

هو نقش Hal رقم ٤٦٠ = RES رقم ٢٩٦٠

yd/mrn/bnyy/wshdt/mhfdn

(١) RES رقم ٢٩٥٩ ص ٢٦١ تعليقة ٢

الترجمـــة

ى ذ مُران بنيا وجدّدا البرج .

التعليقات

mrn = مُران :

اسم علم وقد جاء من قبل في النقوش اللحيانية [1] ، ومن الجائز أن تقرأ أول السطر كما يلى : [bn] y [1] d̲mrn = إبنا ذى مران !

bnyy = بنيا :

نسخ هاليفى هذا الفعل بياء واحدّة ، ولكن الظاهر فى الصورة هو ما أثبتناه من قبل أى بياء التثنية .

(٢٣)

وهو نقش Hal رقم ٥١١ = RES رقم ٣٠٠٤

. . . .

(١) m/d̲dbr/kbrh/hg[rn/

(٢) 'ṯtr/d̲yh]rq/wkhln/nbṭ/.

(٣) 'ṯt]r/d̲qbḍ/wkl/'l['ltn/m'n

الترجمة

(١) . . . . . . م ذدبر كبير المدينة .

(٢) عثتر ذى يهرق وكهلان نبط .

(٣) عثتر ذى قبض وكل آلهة معين .

التعليقات

(١) ...kbrh/hg = kbrh/hg [rn] = كبير المدينة .

يتنهى السطر الأول من نسخة هاليفى بهاء كلمة هجرن . ولكن حرف الجيم واضح جلى فى صورة هذا النقش .

---

(١) Ryck. NPS ج ١ ص ١٣٣

(٢٤)

نقل محمد توفيق هذا النقش برسم اليد وهو نقش Hal رقم٤٦١= RES رقم٢٩٦١

(٢٥)

نقل توفيق هذا النقش برسم اليد ، ولم أعثر عليه فى مجموعة هاليفى .

(٢٦)

هو نقش Hal رقم ٥١٢ = RES رقم ٣٠٠٥ ، وهو من النقوش المصورة .

(٢٧)

هو نقش Hal رقم ٤٦٢ = RES رقم ٢٩٦٢

يوجد على يمين كتابة هذا النقش مسافة كبيرة مشطوفة تتسع لأكثر من حرف ا

[... m'] ḏrh/'bytt.=ḏrh/'bytt (٤)

نسخ هاليفى هذه الفقرة كما يلى : ḏrẖ/'bytt وقرأها المستشرق Ryckmans هكذا : ḏrḥ وقال بأنها اسم علم [1] ؟ ولكن حرف الهاء واضح جلى فى صورة هذا النقش ، وكلمة m'ḏrh مضافة إلى كلمة 'bytt والهاء علامة الاضافة فى اللغة المعينية ، ومعنى هذه الفقرة هو كما يلى : الجزء الداخلى من بيوت .

توفيق ٢٨ = Hal رقم ٥١٣ = RES رقم٣٠٠٦، وهومن النقوش المصورة .

توفيق ٢٩ = Hal رقم ٤٦٤ = RES رقم ٢٩٦٤ ، وهو من النقوش التى نقلت بالتصوير الفوتوغرافى .

توفيق ٣٠ = Hal رقم ٤٦٣ = RES رقم ٢٩٦٣ ، وهو من النقوش التى نقلت برسم اليد .

توفيق ٣١ = Hal رقم ٤٨٨ = RES رقم ٢٩٨٣ ، وهو من النقوش التى نقلت برسم اليد ، وقد نسخ توفيق السطر الثانى من هذا النقش فقط .

(١) RES رقم ٢٩٦٢ ص ٢٦٢ تعليقة ٤

(٣٢)

هو من النقوش التى نقلها توفيق برسم اليد ، وهى قطعة من نقش مكسورة ومشطوفة ومرسوم أو مكتوب عليها فاصل وحرف ألف لحرف لام ، ومن الجائز أن نقرأ هذا العلم كما يلى : [whb]'l == وهبئيل !

(٣٣)

هو نقش Gl رقم ١٣٠٢ = CRC رقم ٧٢ = RES رقم ٣٥٣٥

. . . .

صور توفيق هذا النقش وتتفق صوره ونسخة جلازر التى أخذت بالاستمباج إلا فى السطر الخامس حيث نجد فى صورة هذا النقش ما يلى : ṯtr/ḏqbḏ' بينما هى فى نسخة جلازر كما يلى : ṯtr/ḏqbḏm' أى بميم التميم فى كلمة قبض ، كذلك تظهر بوضوح فى صور هذا النقش عين اسم العلم 'msın' فى نهاية السطر الخامس ، وعلى ذلك يكون السطر السادس الذى أضافه المستشرقون إلى هذا النقش [1] كما يلى : [ḏblḥ/kbr/yṯl] = ذى بلح كبير يثل .

ويتبين من صور هذا النقش أن الزيادات التى قد تضاف إلى السطور يجب أن توضع فى أوائلها لأن النقش مكسور من يمينه وتام من جهة اليسار لأن الأشعرة مرسومة على يسار الكتابة !

(٣٤)

نقش مكتوب على حجارة جيرية طويلة ، وهو مكون من أربعة سطور طويلة ، والسطر الرابع مكتوب على الاطار الأعلى لحجر آخر مبنى تحت السطور الأخرى ، والفقرة : wysf'ysm/bn/mqmhsm مكتوبة فى أسفل الحجر بخط صغير تحت الفقرة : bnḏ/ysnkrsm/wymsrsm الموجودة فى نهاية السطر الثالث ، ومن الجائز أن كاتب النقش كتبها فى هذا المكان بخط صغير لأن السطر قد انتهى ولما يتمه فكتب بقيته بخط صغير تحت النهاية التى انتهى بها ليشعر القارىء أنها مكملة للسطر

(١) CRC رقم ٧٢ ص ٨١

المكتوبة تحته والله أعلم ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٦٥ [=Gl رقم ١٢٣٦]+
Hal رقم ٤٦٦ [= Gl رقم ١٢٣٧]= Hommel Chr ص ١٠٤ — ١٠٥ =
CRC رقم ٧٩ = RES رقم ٢٩٦٥

. . . .

(١) gwyṯ = غُوَيْث .

هذا العلم هو تصغير اسم غوث ، وهو واضح جلى فى الصورة وكذلك فى استمباج جلازر [١] ، وقد نسخ هاليفى هذا العلم كما يلى bloyt ، وقرأه المستشرقون : ; gwyt

Mḥfdn/ḏbqrn = البرج ذي بقران .

نسخ هاليفى هذه الفقرة كما يلى : dn/ḏbqrm [٢] وقرأها المستشرقون هكذا : dn/ḏbqrn ، ولكن الصحيح هو ما أثبتناه فى أول هذه التعليقة ، وهى واضحة جلية فى الصورة وكذلك فى استمباج جلازر [٢] .

(٢) mbntn = المبانى :

الباء واضحة فى الصورة . ولكن رأيتها مخدوشة ، وحسنها الانسان باءاً ، والنون غير واضحة تماماً ، ولكن من الممكن تبين رأسها فى الصورة بوضوح .

ويوجد فى السطر الرابع صورة أخرى للعدد خمسين وقد رأيته جلياً فى الصورة ، وقد أشار إلى ذلك من قبل الأستاذ K. Mlaker [١] ، وقال بأنه يذكر الانسان بعلامة العدد خمسة التدمرية الأرامية ، ولكن وجود الرقم مئة والثلاث دوائر التى تدل على العدد ثلاثين يدل على أن هذا الشكل الجديد هو صورة أخرى لرقم خمسين ! [١]

(٣٥)

قطعة من نقش مكتوبة على حجر طويل بحروف كبيرة ، وهى مكونة من ثلاثة سطور ، ومرسوم على يمين السطور الثلاثة شعار ضلفة الباب وهو يرمز إلى الاله عثتر [٣] ، ويوجد بهذا النقش كسور وشطوف ، وهو نقش Hal رقم ٥١٦ = Gl رقم ١٣٠٧ = RES رقم ٣٠٠٩

(١) انظر WZKM مجلد ٤٠ (سنة ١٩٣٣) ص ٢٢٨ ، Ryck. NPS ج ١ ص ٤٠٩
(٢) Hommel Chr ص ١٠٤ ، CRC رقم ٧٩ ص ٨٤ ، RES رقم ٢٩٦٥ ص ٢٦٤
(٣) انظر Grohmann, Göttersymbole ص ٧٦

S'd'L/bn/Y'ws'L/Frh [m ... (١)

Mlk/M'nm/Wmśwd/M'nm (٢)

Wmlk/M'nm/Wm'nm/wd/ytl (٣)

الترجمة

(١) سعدئيل ابن يأوسئيل فاره . . . .

(٢) ملك معين ودار ندوة معين . . . .

(٣) وملك معين وشعب معين وذى يثل .

التعليقات

(١) Frh = فاره :

هذا الاسم هو لقب يأوسئيل ولم ينسخه هاليفى حيث تنتهى نسخته عند العلم يأوسئيل ، ونجد فى القاموس المحيط فى مادة ف ر ه مايلى : فرُه ككرم فراهة وفراهية حذق فهو فاره بيّن الفروهة . . . . والفارهة الجارية المليحة والفتية والشديدة الأكل .

وهذا اللقب جزؤه الأعلى مكسور ، ومن الجائز أن نقرأه Frh [m] أى بميم التمييم .

(٢) الظاهر فى الصورة بعد /Wmśwd/M'nm أثر حرف باء ، ومن الجائز أن نكمل هذا السطر المكسور من جهة اليسار بما يلى : (bmśwd/Mn'n) فى دار الندوة العالى كما جاء فى كثير من النقوش المعينية .

(٣) (WM'nm/Wd/Ytl) :

لم ينسخ هاليفى التركيب : (wd/Ytl) وهو ظاهر واضح فى صورة هذا النقش.

(٣٦)

هو قطعة صغيرة من نقش مكون من سطرين ، وهى مبنية مقلوبة فى جدار الحائط ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٦٨ = RES رقم ٢٩٦٧

(٣٧)

قطعة من نقش مكتوبة على حجر طويل وهى مبنية تحت النقش السابق، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٦٧ = RES رقم ٢٩٦٦ ، وهو مكسور من جهة اليمين وجهة اليسار .

. . . .

(١) blqm/ml'/kl :

نسخ هاليفى هذه الفقرة كما يلى :| (blqml'/kl) ، وقرأها المستشرق Ryckmans فى RES رقم ٢٩٦٦ ص ٢٦٦ هكذا : blqm (lb) kl ، ولكن الظاهر فى الصورة هو ما أثبتناه فى أول هذه التعليقة ونترجمها بما يلى : حجارة بلق ملء كل .

(٣٨)

قطعة من نقش مكتوبة على حجر مكسور من جميع أطرافه ، ولا يظهر من أغلب السطر الثالث إلا رؤوس الحروف ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٦٩ = RES رقم ٢٩٦٨

. . . .

(١) Hgrn [١٠٠] المدينة :

نسخ هاليفى حرف الهاء فقط من كلمة هجرن ولكن بقية حرف الجيم والراء ظاهرتان فى الصورة .

(٣) ينتهى السطر الثالث برأس حرف الصاد وهو أول حرف من الاسم Sdq = صادق وهو لقب الملك المعينى وقهئيل .

(٣٩)

قطعة من نقش مكونة من ثلاثة سطور قصيرة ، وهى مكسورة ومشطوفة ، ومن الجائز أن هذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٧٠ = RES ٢٩٦٩ المكون من سطر واحد .

(١) 'hl/ylqẓ/b[ny]

(٢) sm/k'l'lt

(٣) :M]bnysm/w'[ṣl'sm]

الترجمة

(١) آل يلقظ أبناء .

(٢) ... لآلهة ...

(٣) مبانيهم وأوقافهم .

التعليقات

(١) 'hl/ylqẓ/b[ny :

الظاهر فى صورة هذا النقش جزء من ألف 'hl ثم بعد ذلك كلمة يلقظ ثم فاصل لحرف باء مكسور الرأس ثم جزء من حرف ، وقد قرأنا هذه الكلمة : بنى ، وقد نسخ هاليفى هذا النقش كما يلى : hl/ylqẓm/k'l'lt !

(٣) :bnysm/w'[ṣl'sm]

الظاهر فى الصورة من هذا السطر رؤوس حروف الكلمة الأولى ثم فاصل وحرف واو فألف وقد قرأت الكلمة الثانية هكذا : [ṣl'sm] 'w = وأوقافهم وقد جاءت فى كثير من النقوش المعينية من قبل .

(٤٠)

قطعة من نقش مبنية مقلوبة على يسار النقش السابق ، وهو مكون من ثلاثة سطور مكسورة ومشطوفة ، ولم أجد هذا النقش فى مجموعة هاليفى .

(١) /ytl/ḏqhlt/'ṯtr/ḏyhr[q]/

(٢) 'ṯtr/btrfh/fr'/kwn/'[m/

(٣) /m]'nm/wyṯl/ġl'sm/w

الترجمة

(١) يثل من جماعة عثتر ذى يهرق ...

(٢) عثتر من متأخر الضريبة (أو الضرائب) للتى عند ...

(٣) معين ويثل وقفهم و ...

التعليقات

(١) dyhr [q]/ = dyhr./

(٢) btrfh/fr'/kwn/'[m/] : btrfh/fr'/kwn/' :

تشبه هذه الجملة الجملة الموجودة فى نقش Hal رقم ٤٨٥ س ٤ — ٥ : bn/fr'/kwn/'m/twb'l ، وقد ترجمنا trf بمعنى متأخر أو باقى ، وقد جاء فعل ترف فى نقش CIH رقم ٩٧٥ س ٦ فى هذه الجملة : وبين/ذيترفن/لجولن/بنم/ نخلن = وبين ما يبقى لجولان من النخيل !

(٣) [.../m]'nm=.'nm

(٤١)

قطعة من نقش مبنية مقلوبة فى جدار الحائط وهى مكتوبة بحروف كبيرة على حجر كبير ، وصورة هذا النقش غير جلية وواضحة ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٧١ = RES رقم ٢٩٧٠

. . . .

(١) yt]l/dqhlt/'ttr/dyhrq/

(٢) /]qdm/wm'dr/bn/'[šr]s|'d[.šqrn]

الترجمة

(١) يثل من جماعة عثتر ذى يهرق .

(٢) مقدم البناء ومؤخره (أودبره) من أساسه حتى القمة .

التعليقات

(١) أول هذا النقش مشطوف ورؤوس بعض حروفه مكسورة والظاهر فى أول النقش حرف لام وهو بقية كلمة : يثل — كما فى السطر الأول من النقش السابق .

(٢) qdm:

قاف كلمة qdm ظاهرة فى الصورة ويوجد فراغ يتسع للفاصل ولكنه غير واضح فى الصورة .

(٤٢)

قطعة صغيرة من نقش مبنية فى أسفل النقش السابق ، وهى مشطورة من جهة اليمين ، وهذا النقش هو نقش هاليفى رقم ٤٧٢ = RES رقم ٢٩٧١

(١) s/bhny/'wsn :

(٢) ..['/]ttr/dqbḍ

الترجمة

(١) ... أبناء أوسان .

(٢) ... عثتر ذى إقبض .

(٤٣)

قطعة من نقش مكتوبة على حجر طويل ، وهذا النقش هو نقش هاليفى رقم ٤٧٣ وقد رأى المستشرقون من قبل أنه يكمل نقش Hal رقم ٤٧٤[1] ، ولكنى رأيت أن أعده نقشا مستقلا وفصلته عن نقش Hal رقم ٤٧٤ = توفيق رقم ٤٨ وذلك لأسباب أوضحتها فى مقدمة نقش هاليفى رقم ٤٧٤[2] .

• • • • •

(١) 'ṯtr/ḏ]qbḍ/kl/mbny/mḥfdn|l[b'n]

(٢) ḏ|m'd|b]n|ydhsm|b'l'lt|m'nm|wyṯl

(١) انظر RES رقم ٢٩٧١

(٢) انظر نقش توفيق رقم ٤٨

الترجمـــة

(١) عثتر ذى قبض كل مبنى البرج (أو المحفد) لبَان .

(٢) بمــا أضافوه من ملكهم الخاص بحق آلهة معين ويثل .

التعليقات

(١) ... mḥfdn/l = mḥfdn/l[b'n] :

نسخ هاليفى الحروف الثلاثة الأولى من كلمة — محفدن — ولكنها واضحة فى صورة هذا النقش غير أن رأسى الدال والنون مكسوران ، ويظهر بعد ذلك فاصل وحرف لام ثم حروف مكسورة لا يظهر فى الصورة إلا بقاياها ونستطيع أن نتبين منها حرف الباء وجزء من حرف ألف وخطيط صغير هو أسفل حرف النون ثم بقية فاصل ، وقد جاء محفدن لبأن فى نقش RES رقم ٢٩٥٢ س ٢ وهو من براقش أيضا .

(٢) n/ydhsm ... [ḏ/m'd/b]n/ydhsm

(٤٤)

قطعة من نقش مكونة من ثلاثة سطور ، ولم أجد هذا النقش فى مجموعة هاليفى ، وقد صوره محمد توفيق ولكن صورته غير واضحة تمـاما .

. . . . . .

(١) wbḏ/]m'd/bn/ydhs

(٢) s]ṭrn/ywm/sṯb/kr

(٣) .../wś]ymhs/wml]khs

الترجمـــة

(١) وبمـا أضافه من ملكه الخاص .

(٢) الوثيقة يوم أن سلّم أو فـوّض أو ألزم !

(٣) وحاميه وملكه . . .

(١) wbd̲|m'd = ... m'd

(٢) ṭrn = ṭrn [s] أو ṭrn ['s]

الظاهر فى أول النقش جزء من جرف الطاء ثم راء فنون ففاصل فياء كلمة يوم وحرف الياء مكتوب تحت ميم كلمة m'd الموجودة فى السطر الأول وقد قرأناها سطرن = الوثيقة أو من الجائز أن تكون أسطرن = الوثائق !

(٣) الظاهر فى أول السطر الثانى حرف ياء ثم ميم ثم هاء ثم س وهى بقايا اسم شمهس = حاميه .

: wml[khs = wml ...

الظاهر فى الصورة بعد الكلمة الأولى فاصل فحرف واو فالجزء الأعلى من حرف الميم ثم رأس حرف اللام ، وقد قرأنا هذه الكلمة — وملكهس = وملكه !

(٤٥)

— قطعة من نقش مكونة من ثلاثة سطور مكتوبة بحروف كبيرة ، وهذا النقش هو نقش هاليفى رقم ٤٧٦ = RES رقم ٢٩٧٣

(٤٦)

نقش مكون من أربعة سطور طويلة ، ومرسوم على يمينه شعار ضلفة الباب وهو يرمز إلى الاله عثتر[١] ، وهو نقش Hal رقم ٥٣٥ + ٥٧٨ = Gl ١١٥٥ = CRC رقم ٧١ = RES رقم ٣٠٢٢

. . . . . .

(١) ws'd/bn/'ln = وسعد بن علان :

نسخ هاليفى هذا الاسم كما يلى : على ، وقرأه المستشرقون wlg [٢] ، وقرأه الكونت روسينى هكذا : wly [٣] ، ولكن الظاهر فى الصورة هو ما أثبتناه

---

(١) انظر Grohmann, Göttersymbole ص ٧٦

(٢) انظر RES رقم ٣٠٢٢ تعليقة ١ ص ٣٠٦

(٣) انظر CRC رقم ٧١ س ١

من قبل غير أن باء لفظة bn مشطوفة ، ونون العلم علن غير واضحة تماما ، وقد جاء الاسم علان لقباً فى نقش من معين هو نقش Hal رقم ١٩٣ = نقش توفيق رقم ١٢[1] ، ومن الجائز أن نقرأ — علان هكذا : ʿl = عُليل أو عَلل وقد جاء هذا العلم فى نقش معينى هو نقش Gl رقم ١٠٦٢ س / ١ .

: mʿn/mṣrn/s.n/mṣr

الكلمة الموجودة بعد كلمة mṣrn مشطوفة ويستطيع الانسان أن يتبين فى الصورة جزءا من حرف سين ثم حرف مشطوف ثم حرف نون ، ومن الجائز أن نقرأ هذه الكلمة هكذا : s[k]n ، ونترجها بمعنى : اللذان سكنا أو أقاما فى مصر ، كما أنه من الجائز أيضاً أن تكون اسما ومعناها سُكان وهى جمع ساكن اسم فاعل من سكن أى أقام ، وتترجم هذه الفقرة كما يلى : معين مصران الساكنين فى مصر !

: wrtkl/b[ʿ]mhsmn = وتاجر معهما :

الظاهر فى الصورة حرف باء غير أن رأسه مكسور ومشطوف ثم يوجد بعد ذلك مكان مشطوف يتسع لحرف واحد وهو حرف العين ثم حرف ميم فهاء فسين فميم فنون .

وعلى ذلك نترجم أول هذا النقش كما يلى . عمى صادق ابن حمعثت من قبيلة يفعان (أو اليفعانى) وسعد بن علان أو(عُليل) من قبيلة ضفجان (أو الضفجانى كبيرا مصران ومعين مصران الساكنين أو سكان — أو اللذان سكنا) مصر وتاجر معهما أهالى مصر وآشور وعبر نهران .

: bkbr/.../m

يوجد مكان مكسور بعد كلمة bkbr قد يتسع لأربعة حروف ثم خط عمودى قد يكون بقية حرف من هذه الحروف الضائعة كما قد يكون فاصلا ثم حرف ميم ، وقد أكمل المستشرقون هذا الفراغ كما يلى : bkbr/sʿdm : ولكنى أستبعد هذه التكملة !

---

(١) انظر نقوش خربة معين ج ٢ ص ١٧ — ١٨

(٤) wmlk/m'n/wm'n/ = وملك معين وشعب معين .

نسخ هاليفى الكلمة الأخيرة من هذه الفقرة كما يلى : wm. m وهى فى نسخة Gl هكذا : wm'nm ولكن الظاهر فى الصورة هو ما أثبتناه فى أول هذه التعليقة وهى مجردة من ميم التميم ، وحرف العين غير واضح تماما فى الصورة ولكن النون جلية واضحة وكذلك الفاصل الذى يليها ، ومعين المجردة من ميم التميم فى هذا مثلها مثل معين الموجودة فى النص التالى : wb/š'bhsm/m'n = وبشعبهم معين :

(٤٧)

نقش مكون من ثلاثة سطور ، وهو مبني فى جدار الحائط بجوار النقش السابق ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٧٧ = Gl رقم ١١٥٦ = RES رقم ٢٩٧٤

(٤٨)

قطعة من نقش مكونة من ثلاثة سطور طويلة ، والسطران الأول والثانى مكسوران ومشطوفان وكذلك أول السطر الثالث الذى يزيد عن السطرين السابقين عما يقرب من اثنى عشر حرفا وفاصلا ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٧٤ ، ومن سوء الحظ أن صورة هذا النقش قد تسرب إليها بعض الضوء فتلف جزء منها، وقد أكمل المستشرقون هذا النقش بنقش Hal رقم ٤٧٣ = توفيق نقش ٤٣ ، ويكون النقشان نقش RES رقم ٢٩٧١ مكرر ، ولكن قد أخبرنى الأستاذ محمد توفيق أن الحجر المكتوب عليه نقش Hal رقم ٤٧٣ أصغر من الحجر المكتوب عليه نقش Hal رقم ٤٧٤ ، كما أنه يتبين من صور هذين النقشين أن حروف هذا النقش أكبر من حروف نقش Hal رقم ٤٧٣ ، وقد ظننت أن ذلك قد يكون راجعا إلى اختلاف فى أبعاد التصوير وذلك لتسلسل المعنى واتساقه فى النقشين ، ولكن الأستاذ توفيق أخبرنى بأنه قد صور كلا من النقشين على أبعاد متساوية وأنه يجزم بل يؤكد بأن حروف Hal رقم ٤٧٣ أصغر بكثير من حروف نقش Hal رقم ٤٧٤، لذلك فصلت بين هذين النقشين وجعلت كل منهما نقشا مستقلا عن الآخر [1] .

---

(١) انظر نقش توفيق رقم ٤٣

(١) ']hl|blḥ|'hl|gb'n|mwddt|'byd'|yṯ'ʿl'|'ṯtr'ḏ

(٢) w]b|'krb|ktrbs|'hl|sbrr|wb ḥẓy|'m'ns [w]ḏ m'd|b

(٣) wr] ṯ l 'hl|blḥ kl 'sṭrs m'|kl|'l'lt|m'n' wyṯl|bn'ḏymsrsm|wbn| ḏyf'ssm|bn|mqmhsm

الترجمة

(١) أهل بلح جبآن أصدقاء أبيدعى يثع قدموا لعثتر ذى . . . .

(٢) وبالقرابين (أو بالهبات) التى قدموها والتى أوفوا بها وبالرضاء أو بالحظوة لدى عمياًنس و بمـا زاد (أضافوه) من :

(٣) وضع أهل بلح كل وثائقهم تحت حماية آلهة معين ويثل ضد من ينقلها أو يخربها فى مكانها .

التعليقات

(١) ']hl /bl[ḥ] :... ·

نسخ هاليفى هذه الفقرة كما يلى : yl/bl ، ونجد فى الصورة أن رأس الحرف الأول مكسور ، وممـا يلاحظه الانسان أن فتحته أكبر من فتحة الياء المرسومة فى النقش لذلك قرأناه هاءً وتوجد مسافة مشطوفة قبل الهاء تتسع لحرف أو أكثر لذلك قرأنا الـكلمة الأولى أهل — أما الـكلمة الثانية فقد نسخ منها هاليفى حرفين لأنه كما يتبين من صورة هذا النقش أن الحرف الأخير من هذه الـكلمة مكسور وقد قرأناها — بلح كما هى مذكورة فى السطر الثالث من هذا النقش .

(٢) [w]ḏ|m'd=.ḏ|m'd

(٣) [wr]ṯd|'hl|blḥ = ṯd|'hl|blḥ :

أهل بلح ظاهرة واضحة فى الصورة ولم ينسخها هاليفى .

kl|'sṭ[r]sm=kl|'sṭ. sm :

لم ينسخ هاليفى هذه الفقرة ولـكنها واضحة جلية فى صورة هذا النقش .

(٤٩)

قطعة من نقش مكونة من سطر واحد وهى مكتوبة بخط كبير على حجر طويل. ويوجد فى أول السطر فراغ مشطوف يتسع لأكثر من حرف ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٤٧٥ = RES رقم ٢٩٧٢

. . . .

|wk|'byd'|yt'|mlk m['n]

الترجمة

. . ولا يبدع يثع ملك معين .

التعليقات

wk : وك = ول :

واو العطف وكاف الجر الموجودتان فى أول النقش غير موجودة فى نسخة هاليفى وقد رأيتهما فى صورة هذا النقش ، كما رأيت قبلهما فاصلا ثم فراغ يتسع لأكثر من حرف ا

(٥٠)

نقش مكتوب على ثلاث قطع من الحجارة ، والحجر الثالث هو أول النقش وهو مشطوف من أوله، وهذا النقش مكون من ثلاثة سطور طويلة وهو نقش (Hal.) رقم ٥٢٦ + ٥٢٤ + ٥٢٥ = Gl ١٣٠٥[1] = RES ٣٠١٥، وقد نسخ محمد توفيق هذا النقش ولم يصوره.

(١) wzwwr = wzwwr :

كما نسخها هاليفى فى نقش ٥٢٦ س ١

'l'lt/m'm = s''lt/m'n : آلهة معين .

نسخ هاليفى الكلمة الأولى كما يلى : '''lt وقرأها المستشرقون 'l'lt ونسخها محمد توفيق هكذا : (s','lt) ويظهر من نسخته أن ثمة فراغ لحرف بين

(١) أنظر : Hommel, Altj, Nachr., S. 10 A.

الألفين ولكن سياق المعنى يقتضى قراءتها 'l'lt كما قرأها المستشرقون من قبل .

٢—٣ (wṣḥfts/tš[bm]:wṣḥfts/tš) : وخندقه تشبُّم :

ينتهى السطر الأول من نقش (Hal) رقم ٥٢٥ س ١ بحرف تاء بعد كلمة ṣḥfts أما توفيق فقد نسخ حرف شين بعد التاء لذلك قرأناها (tšbm) وهى اسم ṣḥfts

وقد جاءت tšbm من قبل فى نقش Hal رقم ٥٥٢ = RES رقم ٣٠٣٨ س ٢ : ṣḥfn/tšbm كما جاءت كذلك Hal رقم ٥٥٦ = RES رقم ٣٠٤٢ س ١ وهما من نقوش براقش أيضاً .

(٥١)

قطعة من نقش مكتوبة على حجر طويل ، وهى مكونة من سطرين ، وهو نقش هاليفى رقم ٥٢٧ = Gl رقم ١٣١٢[1] = RES رقم ٣٠١٦ ، وقد نسخ توفيق هذا النقش ولم يصوره ، وتتفق نسخته مع نسخة هاليفى ولا يوجد بينهما أى اختلاف يذكر .

(٥٢)

قطعة من نقش مكونة من سطرين ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٥٢٨ = Gl رقم ١٣١٣ = RES رقم ٣٠١٧ ، وقد نسخ توفيق هذا النقش ولم يصوره .

. . . . . .

(٢) . يوجد فى أول السطر الثانى فى نسخة توفيق فراغ مشطوف يتسع لحرفين ، ومن الجائز أنهما بقية فعل qnyw كما فى النقش السابق س ١ من هذه المجموعة ، وعلى ذلك نقرأ السطر الثانى من هذا النقش كما يلى : qnyw'wbrg |wqyḍ/w'tm .

(٥٣)

قطعة من نقش مكونة من سطرين ، وهو نقش Hal رقم ٥٢٩ = Gl رقم ١٣١٥ = RES رقم ٤٢٢٤

. . . . . .

---

(١) انظر : Hommel, Gl. Altjem. Nachr.: ص ١٠

(١) s/n = s' = قدّم :

لم ينسخ هاليفى من هذه الكلمة إلا حرف السين فقط أما توفيق فقد نسخ حرف السين ثم فاصل فنون ا .

(٢) qdmm/w = qdmm/w[m'drm/bn/'šrs/'d/šqrn :

ينتهى السطر الثانى من هذا النقش فى نسخة هاليفى بكلمة qdmm أما توفيق فقد نسخ بعد ذلك فاصلا وحرف واو وقد أكلت هذا بما أثبته فى أول هذه الفقرة كما فى نقش RES رقم ٢٩٢٩ = نقش توفيق رقم ١٤١ س ٣

(٥٤)

نقش مكون من أربعة سطور طويلة ، وهو نقش Hal رقم ٥٣٠ = Gl رقم ١٣١١ = RES رقم ٣٠١٧ مكرر ، وقد نسخ توفيق هذا النقش ولم يصوره ، ونسخة توفيق مملوءة بالأخطاء والتحريفات ، وهى فى ذلك تشبه نسخة هاليفى .

(٥٥)

نقش مكون من سطرين ، ومكتوب فى السطر الأول اسم علم ، ومرسوم فى السطر الثانى شعار الصاعقة وشعار ضلفة الباب فمونوجرام عثتر ثم فاصل ورسم جبة ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٥١٨ = RES رقم ٣٠١١ — وقد نسخه توفيق ولم يصوره .

. . . . .

: š'ṯm

نسخ هاليفى هذا العلم كما يلى : š'ṯmh ، وهو بلاشك قد أضاف الهاء المرسومة فى أول السطر الثانى إلى اسم العلم والهاء هى شعار من الأشعرة المرسومة فى السطر الثانى .

(٥٦)

هو نقش Hal رقم ٤٨٢ = RES رقم ٢٩٧٨ ، وقد نسخه توفيق ولم يصوره .

نقش مكون من خمسة سطور طويلة وهي مكتوبة على حجرين طويلين ، وهو مكسور ومشطور ، وهذا النقش هو نقش Hal رقم ٥٣٤ = Hommel Chr ص ١٠٠ = Gl رقم ١١٦٤ = RES رقم ٣٠٢١

. . . . .

(٢) wṣrbn = wẓrbn

نسخها هاليفي wṣrbn كما نسخها توفيق وقرأها المستشرقون wẓrbn ، وقد جاء mḥfdn/ẓrbn في نقش Hal رقم ٢٥٥ وهو من نقوش معين .

: bny|ḏhybr

نسخ هاليفي اسم هذه القبيلة كما يلي : .bny/ḏhy ، وأكملها المستشرقون كما يلي : bny/ḏhy[r] ، ووردت — ذوخير في نقش معيني آخر هو نقش Hal رقم ٣٥٣ س[1] .

: ...'...br'=[r'tt]w[/z/wd]'br= بأمر ود وعثر :

ينتهي السطر الثاني في نسخة هاليفي ب : bny/ḏhy ، أما نسخة توفيق فتنتهي بما أثبتناه في أول هذه الفقرة ، وقرأناها br'z/wd/w'ṯtr كما في نقش Hal رقم ٢٠٢ = RES رقم ٢٧٨٤ س ١ وهو من نقوش خربة معين .

(٣) ṣrḥtk = ṣrḥts :

نسخ هاليفي هذه اللفظة بدون الضمير سين !

: mrtnn

نسخ هاليفي هذا الأسم كما يلي mḥtnn وقرأه Hommel كما يلي : mḥznn [1] وقرأه المستشرقون كما وردت في نسخة هاليفي ، أما توفيق فقد نسخها كما أثبتناه في أول هذه الفقرة ، ومن الجائز إن صحت قراءة توفيق أن تكون mrtnn اسم علم لـ sḥfts ، ولكني أقول في آخر الأمر إني أرجح قراءة هاليفي ! .

---

(١) انظر : Hommel, Chr ص ١٠٠

wywm|whb|zy[d'l wzyd|w'ws = wywm whb zy ...

لم ينسخ هاليفى من هذه الفقرة إلا الحروف www ، ومن الجائز أن نكمل هذه الفقرة كما يلى : wywm/whb/zy[d'l wzyd w'ws/mt'y/wd = ويوم أن قدم زيدئيل وزيد أوس تقدمة بخور لود ، وذلك كما جاء فى Gl ۱۱۵۰ س ۳

(٤) ṣl'sm/w'sṭrsm/...tr = ṣl'sm/w'sṭrsm/['t]tr : وقفهم أو تقدمتهم ووثائقهم تحت حماية عثتر :

لم ينسخ هاليفى من هذه الفقرة إلا هذه الحروف الثلاثة : ṣl'

نقش رقم ٥٨

هو نقش Hal رقم ٤٨١ = RES رقم ۲۹۷۷ ، وقد نسخ توفيق هذا النقش ولم يصوره .

نقش رقم ٥٩

قطعة من نقش مكونة من ثلاثة سطور ، وهو نقش Hal رقم ٥٣٣ = Gl رقم ۱۳۱۷ = RES رقم ۳۰۲۰، وقد نسخ توفيق هذا النقش ولم يصوره .

. . . .

(۱) نسخ هاليفى السطر الأول من هذا النقس كما يلى : ṭrn /'d/šqrn... وقرأه المستشرقون كما يلى : [s. .]ṭrn /'d/šqrn ، ولكن السطر الأول من نسخة توفيق كله مشطوف تقريبا وتظهر الحروف التى نسخها هاليفى من هذا السطر فى نهايته تقريبا !

محاورة البطرق يوحنان

مع أمير العرب

بقلم الدكتور محمد حمدى البكرى

هذه محاورة أخرى من محاورات تلك المدرسة [1] التى قامت مع القرن الثانى عشر الميلادى والتى كانت تصنع أنواعا من كتب الجدل ومحاوراته ، وكان الطابع البارز فى تأليفها هو إغفال اسم المؤلف ، أو اسمى المتحاورين أو المتراسلين ، وعدم التعرض للتواريخ التى يراد نسبتها إليها ، ولكنها تكتفى باسم غامض ، أو تأريخ غير كامل أو حادثة واحدة لكى توحى إلى القارىء أن يتجه إلى اسم مُعيَّن قصد أن ينسب إليه الكتاب ، أو إلى اسمين بعينهما قصد أن تنسب إليهما المحاورة أو الرسالة ، وهذه الأسماء غالبا أسماء خلفاء أو أمراء من أسماء المسلمين أو أمرائهم ، أو أسماء بطارقة أو — على الأقل — أساقفة من بطارقة المسيحيين وأساقفتهم . ولكن هذه الكتب أو المحاورات شأنها كشأن كل مُزَيف — لا يمكن أن تبلغ مرتبة الكمال ، ولا بد أن يُفلت من المؤلف من الهنات ما يكشف عن تزييفه .

— ١ —

وكل ما نعرفه عن هذه المحاورة أنها ضمن مخطوط بالمتحف البريطانى محفوظ تحت رقم ١٧١٩٣ ورقة ٧٣ — ٧٥ ، والمخطوط مكون من ٩٩ ورقة ويشتمل على مجموعة تضم ١٢٥ موضوعا مختلفا عنوانها « مجموعة دروس ومجموعات ورسائل » وليس فى هذه المجموعة من الموضوعات ما يمكن أن تكون له قيمة غير هذه المحاورة ، وقائمة بأسماء خلفاء العرب ، ومدة حكم كل منهم تنتهى عند الوليد بن عبد الملك

(١) اقرأ موجزاً عن منهج هذه المدرسة فى « محاورة المهدى مع تيموتاوس » . مجلة كلية الآداب ، مجلد ١٢ ، جزء ٢ ، ديسمبر ١٩٥٠ ، ص ٥٤ — ٥٧

(من اكتوبر سنة ٧٠٥ حتى سنة ٧١٥) وقد نشر المستشرق الفرنسى (F. Nau) هذه المحاورة فى المجلة الأسيوية [١] .

ونحن لا نعرف من هو كاتب هذه الرسالة التى اشتملت على المحاورة ، ولا من هم أولئك الذين « فى همّ وخوف من أجلنا » الذين أرسلت إليهم هذه الرسالة . ولكن « نو » يزعم أن كاتب هذه الرسالة هو البطرق يوحنان نفسه [٢]. وإن كانت مقدمتها لا تدل على ذلك « بما أننا نعرف أنكم فى همّ وخوف من أجلنا ، للأمر الذى دعينا من أجله إلى هذه الناحية ، أنا والطيب الموقر عند الله أبونا وسيدنا وبطرقنا [٣] » ولا يدل عليه سياق الحديث فى المحاورة « نسأل الأمير أبانا الطيب [٣] » . « وأجاب الطيب [٤] » . « فأجاب أبونا [٥] » . وعارضه أبونا الطيب [٥] » . « وفى الحال سمع من أبينا [٥] » . « وكل الذين حضروا من ارثودكس وكلقدونيين دعوا بحياة البطرق الطيب وحفظه ومجدوا الله الذى أكثر قول الحق على فمه وملأه قوة [٦] » . وكذلك أصحاب مجمع كلقدونيا كما قلنا من قبل يدعون للسيد البطرق لأنه تكلم فى صالح جميع المسيحيين [٧] » « لتدعوا للأمير الجليل ... والطيب أبو الجماعة [٨] » . فجميع هذه المواضع تدل على أن كاتب الرسالة شخص آخر غير البطرق . وقد ذكر اغناطيوس افرام الأول برصوم [٩] أن الذى دوّن هذه المحاورة هو ساويرا أحد كتاب البطرق ، ولكنه لم يخبرنا كيف استنتج ذلك أو من أين استقى الخبر . ومع ذلك فان الذى يقرأ خاتمة الخطاب يجد الفقرة التالية « والطيب أبو الجماعة ، والآباء القديسون الذين معه :

(١) المجلد الخامس من السلسلة الحادية عشرة ، يناير — فبراير ١٩١٥ : النص السريانى ص ٢٤٨ — ٢٥٣ ؛ مقدمة وتعليق ص ٢٢٥ — ٢٤٧ ، ترجمة فرنسية ص ٢٥٧ — ٢٦٤ ، نبذة عن البطرق يوحنان الأول ص ٢٦٨ — ٢٧١

(٢) المقدمة ص ٢٢٦

(٣) النص السريانى ص ٢٤٨

(٤) النص السريانى ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠

(٥) النص السريانى ص ٢٤٩

(٦) النص السريانى ص ٢٥٢

(٧) النص السريانى ص ٢٥٢ ، ٢٥٣

(٨) النص السريانى ص ٢٥٣

(٩) اللؤلؤ المنثور فى تاريخ العلوم والآداب السريانية ، حمص ، ١٩٤٣ ص ٢٧٩

الأب مارتوما ، ومارساورا ، ومارسرجيس ، ومارايثيلاها ، ومار يوحنان ، وكل الأعضاء والرؤساء المؤمنين المجتمعين معنا هنا .. نطلب سلامكم ودعواتكم المقدسة فى كل حين [1] » فسياق هذه العبارة لا يدل على أن ساورا أو ساويرا هو كاتب هذا الخطاب كما ذهب صاحب اللؤلؤ المنثور ، ولكن ساورا هذا كان مرافقا للبطرق فيما تذكر المحاورة . وأما كاتب الرسالة فقد أشار إلى نفسه فى تلك الفقرة بعبارة « ونحن المفتقرون للرب نطلب سلامكم ... [1] » ولكنه لم يعرفنا بنفسه .

— ٢ —

ونحن لا نعرف من هما المتحاورين . فعلى الرغم من هذا العنوان الموضوع للرسالة « رسالة ماريو حنان البطرق بشأن الحديث الذى تحدث به مع أمير العرب » فانك لن تجد اسم يوحنان فى المحاورة أبداً كما أوضحت ، ولن تجد مايمكن أن يشير إليه ، بل إن الرسالة نفسها تشتمل على ما يمكن أن يشكك فى أن يوحنان هو المحاور المسيحى ، فاننا لو أمعنا النظر فى خاتمة المحاورة لوجدنا اسم ماريو حنان وارداً بها على أنه أحد الذين رافقوا البطرق المجهول حينما دعى لمقابلة أمير العرب المجهول أيضاً ، وليس على أنه هو المحاور نفسه .

ومع ذلك فمن هو يوحنان هذا؟ نحن نعلم أن كثيرين من بطارقة اليعاقبة قد تسموا باسم يوحنان وكان يميز بينهم بالأعداد الترتيبية : الأول والثانى والثالث حتى الرابع عشر وفقاً لترتيبهم الزمنى . فأى هؤلاء البطارقة كان صاحبنا ؟

ولكى يصل « نو » إلى تعيين هذا البطرق تابع رايت [2] فى أن التاريخ المكتوب على وجه الورقة الأولى — تحت الرسم الفلكى المرسوم فيها — هو تاريخ كتابة هذا المخطوط ، فقد ذكر رايت [3] « وهو مؤرخ بسنة ١١٨٥ يونانية أى سنة ٨٧٤ م » . وهذا فى رأيى موضع شك إذ ليس فى المخطوط مايدل على أن السنة بالتقويم اليونانى ، فقد كان السريان حينما يقصدون التقويم اليونانى يسجلون

(١) النص السريانى ص ٢٥٣

(٢) انظر W. Wright, Catalogue of the Syriac manuscripts in the British Museum, 3 vols, London, 1870—1872 رقم ٨٦١ ج ٢ ص ٩٨٩ عمود (أ) — ١٠٠٢ عمود (أ) .

(٣) المرجع السابق ج ٢ ص ٩٨٩ عمود ١

ذلك ، وأوضح دليل على ما نقول هو ما سجله الراهب جبرائيل البيت سرياني الذي تلقى العلم في دير قرتمين على وجه ورقة ٩٨ من هذا المخطوط نفسه من أنه عثر على هذا الكتاب سنة ١٨٠٤ يونانية [Syriac][1] ، فاذا تركت السنة بغير تحديد كما هو الحال في التاريخ الذي يراد نسبة كتابة المخطوط إليه دل ذلك على أنها بالتقويم الميلادي .

يضاف إلى ذلك أنه لو صح أن ذلك التاريخ بالتقويم اليوناني أي أن مخطوطنا يرجع إلى القرن التاسع الميلادي لأدخله هاتش في مجموعه الذي نشره للمخطوطات السريانية المؤرخة ، فقد ذكر في مقدمته[2] « وكان غرض الكاتب أن يضمن كتابه نموذجا — في صفحة — ووصفاً لكل مخطوط سرياني نسخ قبل نهاية القرن العاشر الميلادي ، وبعد إجراء البحث الدقيق عرف أنه نسي مخطوطاً واحداً كتب قبل سنة ١٠٠٠ م . ولم يشتمل مجموعه على نموذج منه »[3] ، ولما كان هاتش لم يشر إلى هذا المخطوط على الاطلاق ، ومن المؤكد أنه قرأ فهرس رايت الذي وصف فيه هذا المخطوط ونقل منه أشياء كثيرة . فانه لا بد قد اقتنع مثلي بأن هذا التاريخ بالتقويم الميلادي لا اليوناني .

وأنا أحب أن أمضي إلى أبعد من ذلك فأقول إنه ليس من الضروري أن يكون ذلك التاريخ المسجل على الصفحة الأولى هو تاريخ كتابة هذا المخطوط بعينه فقد تكون أوراقه الأولى تابعة لمخطوط آخر وبخاصة ونحن نرى أن المخطوط لا يشتمل على شيء يتصل بالفلك من قريب أو من بعيد . أو على الأقل قد تكون الأوراق الأخيرة في هذا المخطوط ومن بينها أوراق المحاورة نفسها ورقة ٧٣ — ٧٥ هي التي كانت تتبع مخطوطاً آخر ، فاننا لو رجعنا إلى وصف هذا المخطوط في فهرس رايت ، لرأيناه يذكر فيما يذكر من وصفه : « الورقتان الأوليان ملوثتان وممزقتان قليلا . وعدد الملازم المرقومة بالحروف الآن عشرة ، وآخرها ناقصة ، ويتفاوت

---

(١) المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٠٢ عمود ١

(٢) أنظر W. H. P. Hatch, An Album of dated Syriac manuscripts, Boston, Massachusetts, 1946, p. VI.

(٣) وهو مخطوط سطرنجيلي محفوظ بمكتبة Herzug-August في Wolfenbüttel كتب سنة ٩٤٥ م .

عدد الأسطر فى صفحاته بين ٣١ و ٣٨ سطراً . وخطه أنيق بعضه بالحرف الأسطرنجيلى ، والبعض الآخر بالحرف السريع (ورقة ٦٩ ب ، ٧٢ ب ، ٧٦ ب ، ٨٢ ا والورقات الأخيرة من ٩٠ حتى نهاية المخطوط) وقد محيت الكتابة الأصلية فى ورقة ٩٠ ب بعناية » أى أن المخطوط إن استقام حتى ورقة ٦٨ فانه يضطرب بعد ذلك حينما تختلف حروفه .

ووقوع هذا الاضطراب ممكن جداً فى المخطوطات السريانية : فنحن نعلم أن كثرة المخطوطات السريانية الموجودة فى مكتبات العالم — والموجود منها فى المتحف البريطانى بنوع خاص — قد انتزعت من مكتبات أديرة وادى النطرون وبخاصة دير السريان ، ونستطيع أن نعرف شيئاً عن حالة هذه الكتب مما ذكره رايت [1] نقلا عما قرأه من كتابة بعض رهبان هذه الأديرة على أوراق المخطوطات « منذ القرن الثانى عشر إبقيت الكتب مهملة فيما عدا الكتب التى كانت تستخدم فى العبادة اليومية . . . وفى سنة ١١٩٤ سجل راهب أنه قد أصلح وجمع شتات مائة مجلد من بين هذه المجموعة الضخمة من الكتب التى كانت قد تفككت وتمزقت لتقادم عهدها واستعمال الرهبان لها [2] . وفى سنة ١٢٢٢ م أعيد فحص المكتبة وجددت [3] وكررت هذه العملية سنة ١٤٩٣ م . حينما كانت قد بلغت حالة شديدة من السوء لأن الرهبان كانوا قد هجروا دير السريان فى هذه الفترة ، ولم يكن يقيم به سنة ١٤١٣ غير راهب واحد » [4] .

هذا وصف موجز للحالة التى كانت عليها هذه المخطوطات قبل نهاية القرن الخامس عشر . ونستطيع أن نقف على حالتها بعد ذلك من مشاهدات بعض زوار وادى النطرون ، فقد ذكر الياس السمعانى أحد أبناء عم يوسف سمعان السمعانى أنه وجد « أن المكتبة تشبه المغارة أو البدروم ، وكانت مملوءة بالمخطوطات العربية

(١) أنظر فهرس المخطوطات السريانية بالمتحف البريطانى ج ٣ ، المقدمة ص ١٧ — ٧
(٢) المرجع السابق ص ٤٩٧
(٣) نفس المرجع ص ٧٤
(٤) نفس المرجع ص ١٠٣٢

والسريانية والقبطية مكومة معاً فى غير ترتيب وقد تفككت مجلداتها من جراء تقادم العهد عليها وقلة العناية بها [١] » .

وقد ذكر Lord Prudhoe [٢] الذى زار أديرة وادى النطرون سنة ١٨٢٨ « وقد أهديتُ هذه المخطوطات إلى مستر Tattam وأعطيته فكرة عن تلك الغرفة الصغيرة التى يقع بابها فى أرض غرفة أخرى ، وكيف نزلت اليها ممسكا شمعة فى يدى لكى أفحص المخطوطات حيث كانت كتب وأجزاء من كتب وأوراق مبعثرة بالقبطية والحبشية والسريانية والعربية مكومة تحت قدمى . . . ويخيل لمن يرى هذه المكتبة أن هذه الكتب قد أرسلت إلى هذا المكان لانقاذها عند غارة مفاجئة وأنها بقيت حيث هى مهملة مغطاة بالتراب عدة قرون » .

وكان R. Curzon الذى عرف فى أواخر حياته باسم Lord de la Zouche هو خير من وصف هذه الكتب [٣] حينما قال : فدخلت غرفة صغيرة لها عقود حجرية ، كدّست فيها إلى عمق قدمين أو أكثر أوراق مفككة من مخطوطات سريانية ، وهى التى تكوّن أحد الكنوز الهامة فى المتحف البريطانى . وقد بقيتُ فى هذه الغرفة بعض الوقت أقلب فى هذه الأوراق المفككة وأحفر بين كتل من صحائف الرق المبعثرة ، وبهذه المحاولة تطايرت سحابة من الغبار الدقيق حتى اضطر الرهبان إلى أن يتعاونوا على الوصول بالشمعة الوحيدة التى كانت تنير لنا إلى باب الغرفة فى الوقت الذي كان التراب فيه يثير أنوفنا طوال تقليبنا فى أوراق الرق المتناثرة » .

وفى سنة ١٨٣٨ رحل (H. Tattam) إلى مصر لجمع بعض المواد لقاموسه القبطى وكانت تصحبه ابنة متبناة هى (Miss Platt) وقد سجلت وصفاً لما رأته من مخازن الكتب فى أديرة وادى النطرون . وقد اقتبس كيوريتون بعض مقتطفات منه فى المقال [٤] الذى أشرنا إليه من قبل ، وقد جاء فيما سجلته « وكان تحت أرض الدير قسم سفلى مظلم تماما وكانت تغطى أرضه أوراق كتب

---

(١) المرجع السابق ج ٣ ، المقدمة ص VI

(٢) بحث Cureton فى مجلة Quarterly Review عدد ١٥٣ ص ٥١

(٣) أنظر ص ٩٨ من كتابه Visits to Monastries in the levant, 5th ed, 1865

(٤) مقال كيوريتون ص ٥٦ — ٥٨

الليتورجيات المفككة ، وانهمكنا جميعاً في البحث ، وكان في يد كل منا مشعال وعصا لكي نقلب بهـا الأوراق التي كان ارتفاعها في بعض الأماكن نحواً من ربع ياردة فوق الأرض ولكنها كانت مغطاة بطبقة هائلة من الغبار علاوة على رطوبة المكان وفساد رائحته حتى ليخيل إليك أنك في مقابر وادي الملوك . . . وكان في هذا الدير أيضاً كمية من الأوراق المفككة اختار منها (أي Tattam) نحواً من مائة ورقة سمح له بأخذها » .

وفي مارس سنة ١٨٤٤ قام الدكتور (Tischendorf) برحلته الأولى إلى الشرق ووصل إلى صحراء النطرون ، ولما كان يعلم المطالب الحديثة لأمناء المتحف البريطاني فقد كان بطبيعة الحال شغوفاً للاشتراك في الحصول على جزء من الغنيمة ولكنه وجد أن التعامل مع الرهبان عسير ، إلا أنهم مع ذلك سمحوا له أن يأخذ عدداً من أوراق الرق التي كانت ملقاة على أرض المكتبة . ولكنه وجد بينها ما عوّضه عن تعبه تماماً [١] .

وأدق وصف لمخطوطات وادي النطرون في النصف الثاني من القرن الماضي — حينما انتزعها الانجليز من مكتباتها الأصلية ، لكي يغني بها المتحف البريطاني — هو ما كتبه كيوريتون في المقال الذي أشرنا إليه كثيراً [٢] « عند فتح الصناديق وجدنا أن الكامل من المجلدات قليل جداً ، وكانت الورقات الأولى ممزقة من بعضها ، وكانت الورقات الأخيرة ممزقة من البعض الآخر ، وكانت الورقات الأولى والأخيرة ممزقة من عدد آخر من المجلدات ، وكان بعضها مفككا إلى ملازم مفردة ، وكان الكثير مفككا إلى أوراق منفصل بعضها عن بعض ، وقد اختلط هذا كله . وكان نحو من مائتي مجلد من المخطوطات ممزقة إلى أوراق منفصلة وقد اختلط بعضها ببعض بفعل الزمن والصدف، أكثر مما لو قصد إلى فعل ذلك أعظم ذكاء » .

ومن هذا نرى أن هذه الكتب كانت عبارة عن أوراق مفككة منفصلة ، اختلط بعضها ببعض بفعل الزمن والصدف أكثر مما لو قصد إلى فعل ذلك أعظم ذكاء ، كما قال عنها كيوريتون ، وأنه مهما كانت مقدرة الذين تولوا ترتيب

---

(١) أنظر ص ٥٦ من كتابه Anecdota Sacra et Profana, Leipzig, 1849.

(٢) ص ٦٠ من المقال المذكور .

هذه الأوراق وإعادتها إلى مكانها فى كتبها ، فانه لابد من وقوع الاضطراب فى كثير منها وبخاصة كتب المجموعات التى لايربط بين موضوعاتها رابط كمخطوطنا هذا .

ولست أدرى لماذا لم يسأل « نو » نفسه هذا السؤال الذى جال بخاطرى ؟ إذا كان إبراهيم المشار اليه فى وجه الورقة الأولى هو الذى رسم الرسم وكتب المخطوط فيما يزعم « نو » ، وأنه انتهى منه يوم الثلاثاء ١٧ أغسطس سنة ٨٧٤ فلماذا وقف بقائمة خلفاء العرب الموجودة فى وجه ورقة ١٧ عند الوليد بن عبد الملك الذى تنتهى خلافته سنة ٧١٥ ولم يتمها إلى سنة ٨٧٤ ؟ ألم يكن هذا التساؤل وحده كفيلا باقناعه بأن هذا التاريخ الموضوع تحت الرسم لا يمثل هذا المخطوط .

ومع ذلك فمن قال إن كلمة ܛܟܣ [1] معناها كتب ! ومن قال إن سنة ܘܦܦܗ تساوى ١١٨٤ ! ولماذا أهمل رايت قيمة الواو التى بين الأرقام ؟ ثم أليس وضعها بمعنى واو العطف غريبا ؟ !

— ٣ —

ولعلى لم أترك فى نفسك شكا فى أن هذا التاريخ الذى جعله « نو » أساسا لمعرفة المحاور المسيحى لا يمثل المحاورة بحال من الأحوال . وبذلك تكون النتائج التى وصل اليها قد قوضت دعائمها وأن المحاورة لا يمكن أن تنسب إلى يوحنان الأول ، وعلى هذا إجماع علماء تاريخ الأدب السريانى المحدثين : فعلى الرغم من أن رايت قد قرأ هذا المخطوط أو تصفحه على الأقل ، لأنه وصفه فى فهرسه للمخطوطات السريانية بالمتحف البريطانى ، وأشار إلى هذه المحاورة ونقل عدة أسطر من بدايتها فانه لم ينسبها فى كتابه تاريخ الأدب السريانى [2] إلى يوحنان الأول ، ولم يشر اليها على الاطلاق ، وكذلك فعل دوفال [3] . ومع أن كتاب

(١) معنى هذه الكلمة رتب — أصلح — نظم — نشأ — جلد أى جمع أوراق الكتاب إلى بعضها .

(٢) ص ١٣٩

(٣) تاريخ الأدب السريانى ص ٣٧٤

بومشتارك وهو أوفي مرجع في تاريخ الأدب السرياني بالنسبة للمخطوطات قد ظهر بعد نشر « نو » لهذه المحاورة في المجلة الآسيوية بأكثر من سبع سنوات فانه لم ينسب هذه المحاورة إلى يوحنان الأول [1] ، ولم يشر اليها في كتابه على الاطلاق .

واذا كان الشك في شخصية المحاور المسيحي يكاد يبلغ حد اليقين ، فكيف يكون حالنا أمام المحاور المسلم : أما ميخائيل فقد زعم أنه عمرو بن سعد ولكنه لم يتحدث عن محاورته . وكل ما قاله [2] « أن عمرو (أى ابن سعد بن أبي وقاص) كتب إلى بطرقنا يوحنان يدعوه ، فلما دخل عليه أخذ يتكلم كلاما لم يتعود قوله من قبل وهو مع ذلك غريب عن الكتب المقدسة ، وأخذ يسأل أسئلة ممعنة في الخطأ . أما بطرقنا فقد أجاب عليها جميعاً بأدلة من العهدين القديم والجديد ، وبأدلة طبيعية ، ولما رأى شجاعته وسعة علمه دهش ، وعندئذ أمره قائلا : ترجم لى انجيلكم إلى اللغة العربية ، ولكن لا تذكر اسم المسيح على أنه إله ، ولا المعمودية ، ولا الصليب . فأجاب الطيب مؤيدا من الرب : حاشا أن أسقط ياء واحدة أو نقطة من الانجيل وإن اخترمتنى جميع الحراب والرماح التى فى معسكرك . فلما رأى أنه لن يستطيع إقناعه ، أمره أن : اذهب واكتب كما تريد . فجمع البطرق الأساقفة وفرسل فأحضر التنوخيين والعقوليين والطوعيين الذين يجيدون اللسانين العربى والسريانى ، وأمرهم أن يترجموا الانجيل إلى اللغة العربية وأمر أن تعرض كل فقرة يترجمونها على جميع المفسرين ، وهكذا ترجم الانجيل وأعطى للملك » .

وجاء ابن العبرى بعده بقرن فلم يشر إلى القسم الأول من الخبر ، ولكنه ذكر [3] أن يوحنان الأول ترجم الأنجيل الى العربية بأمر من الأمير عمرو بن سعد . ويعلق دوفال [4] على ذلك بأنه خبر غير محتمل التصديق على الاطلاق . وجاء بومشتارك بعده بنحو خمسة عشر عاما فأغفل الإشارة اليه ، ومع ذلك فلم يحدد ميخائيل ولا ابن العبرى اسم الانجيل الذى ترجم للأمير إذ أن السياق يدل على أن الذى ترجم انجيل

(١) تاريخ الأدب السريانى ص ٢٤٢

(٢) تاريخ ميخائيل الكبير ج ٢ قسم ٣ ، النص السريانى ، الباب الحادى عشر ، الفصل الثامن ، ص ٤٢١ عمود (٣) ، ص ٤٢٢ عمود (١) .

(٣) تاريخ الكنيسة لابن العبرى ١ و ٢٧٥

(٤) تاريخ الأدب السريانى ص ٣٧٤

واحد . ومما يقوى الشك عندنا فى صحة هذا الخبر أنه لم يصل إلى أيدينا ورقة واحدة من هذه الترجمة ، ومع أنه إن صح ما يفترضه « نو » من أن أمير العرب كان يعتزم فتح ما بين النهرين سنة ٦٣٠ وأن الملة السائدة فى العراق آنئذ كانت ملة اليعاقبة ، وأن الأمير أراد أن يستصحب البطرق ، وأن البطرق أعطاه ترجمة عربية للانجيل ، لكان معنى هذا انتشار هذه الترجمة وذيوعها لا ضياعها وانعدام كل أثر لها .

ومع ذلك ألست ترى أن إغفال كاتب المحاورة تسجيل القسم الأخير من قصة ميخائيل وهو الخاص بترجمة الانجيل الى العربية أمر يدعو الى الشك فى صحة هذه القصة ؟ ومن أى المصادر استقى ميخائيل هذه الرواية والعهد بينه وبين وقوع المحاورة طويل يكاد يبلغ خمسة قرون ؟ إن صح وقوع المحاورة فعلا ، وصح التاريخ الذى يستنتج « نو » أن المحاورة وقعت فيه . وبخاصة اذا علمنا أن أحداً لم يشر الى هذه القصة قبل ميخائيل وأن ميخائيل انتهى فى تاريخه عند سنة ١١٩٤ م . وأن تاريخ هذا المخطوط إن صح التاريخ المكتوب عليه هو ١١٨٥

ثم كيف نصدق أن كاتب هذه المحاورة قد تذكر كل كلمة فيها فسجلها ثم أغفل بعد ذلك تسجيل هذا العمل الشاق الطويل فى ترجمة الانجيل الذى حشد له هذا الجمع الغفير من الأساقفة والمفسرين والتنوخيين والعقوليين والطوعيين ، وهو من وجهة النظر المسيحية أهم من المحاورة نفسها . إلا أن تكون هذه القصة قد اختلقت كما اختلقت المحاورة نفسها .

ثم إن ميخائيل يذكر أن عمرو بن سعد تكلم كلاما غريبا عن الكتب المقدسة وسأل أسئلة ممعنة فى الخطأ ، وأنا لا أرى أن هذا الوصف ينطبق على أسئلة الأمير العربى الواردة فى هذه المحاورة والتى أنقلها اليك كلها :

١ — هل الانجيل الذى يملكه المسيحيون فى هذا العالم واحد بغير اختلاف فى شىء ؟

٢ — إذا كان الانجيل واحداً فلماذا يختلف الايمان ؟

٣ — ماذا تقولون عن المسيح ، إله هو أم إنسان ؟

٤ — إذا كان المسيح إلها فمن كان يدبر السماوات والأرض حينما كان المسيح ببطن مريم ؟

٥ — أى عقيدة كانت لابراهيم وموسى ؟

٦ — لماذا لم يكتب الأنبياء والصديقون بوضوح ليخبروا عن المسيح ؟

٧ — أرونى بالحجج ، ومن التوراة : أن المسيح إله ؟ وأنه ولد من العذراء ، وأن الله له ابن .

٨ — هل للمسيحيين شريعة ؟ وهل هى مكتوبة بالانجيل ؟ ثم سأل إذا مات رجل وترك أبناء أو بنات وامرأة وأما واختا وابن‌عم ، فكيف تقسم ثروته بينهم ؟

فأنت ترى أن هذه الأسئلة جميعاً ليس فيها غرابة أو خروج على الكتب المقدسة ، وليست ممعنة فى الخطأ ، وإنما هى أسئلة رجل لا يعرف شيئاً عن المسيحية ، ويريد أن يعرف شيئاً عنها . وهى كما ترى أسئلة التزم صاحبها حدود اللياقة ، ولم يخرج فيها عن العرف ، فلو أضفنا إلى ذلك ما قلناه منذ لحظة وهو أن القسم الثانى من رواية ميخائيل الخاص بترجمة الانجيل إلى العربية غير مثبت فى هذه الرسالة أيضاً كان معنى ذلك أن رواية ميخائيل تمثل شيئاً آخر يختلف تمام الاختلاف عن هذه الرسالة التى بين أيدينا .

— ٤ —

وأظنك الآن قد اقتنعت معى بأن التاريخ الذى أتعب « نو » نفسه فى استنتاجه كموعد لوقوع المحاورة فيه غير صحيح ، وأن المحاور المسيحى الذى استنتج اسمه لم يشترك فيها ، أما عن المحاور المسلم الذى انفرد ميخائيل بذكر اسمه وهو (عمرو بن سعد) فان « نو » نفسه يشك فيه ، ويبدو له محققاً أن المحاور المسلم هو عمرو بن العاص حينما خلف أبا عبيدة فى ولاية سوريا بعد وفاة أبى عبيدة أثناء تفشى الطاعون فى سوريا [١] ، ولم يوضح لنا « نو » كيف تحقق من ذلك ، إذ المعروف أن ابن العاص لم يفتح الجزيرة ولم يفكر فيها ولكنه ألح على عمر بن الخطاب فى فتح مصر [٢] .

---

(١) المجلة الآسيوية ، نفس العدد ، ص ٢٢٧ هامش ٣

(٢) بتلر — فتح العرب لمصر ، ترجمة فريد أبو حديد ، ص ١٥٢ — ١٦٢

قد يتبادر إلى الذهن أن الدافع له على افتراض أن المحاور المسلم هو عمرو ابن العاص أنه لا يعرف قائداً عربياً باسم عمرو بن سعد ، ولكنه لو رجع إلى طبقات ابن سعد[1] لرآه يذكر عمرو بن سعد بن أبى وقاص ويقول قتل يوم الحرة فى ذى الحجة سنة ٦٣ للهجرة ، ويؤكد لنا ذلك صاحب كتاب شذرات الذهب[2] عند حديثه عن سنة سبع وستين للهجرة « فيها قتل عمرو بن سعد بن أبى وقاص ، وعبيد الله بن زياد .... الخ » . وتكاد تتفق كتب التاريخ نقلا عن ابن إسحق فى أن عمر بن الخطاب كتب إلى سعد بن أبى وقاص : إن الله قد فتح الشام والعراق فابعث من قبلك جنداً إلى الجزيرة فبعث جيشاً مع عياض بن غنم ، وبعث معه عمرو بن سعد وهو غلام حديث السن . وكذا رواه يعقوب بن سفين والطبرى من طريق سلمة بن الفضل عن ابن إسحق قال وكان ذلك سنة تسع عشرة .

ولم يقتصر الابهام على كاتب الرسالة ، أو تاريخها ، أو إسمى المتحاورين فى هذه المحاورة ، بل شمل الابهام جميع نواحيها حتى المكان الذى وقعت فيه ، فقد اكتفى الكاتب عند الاشارة إليها بقوله « للأمر الذى دعينا من أجله إلى هذه الناحية »[3] . ويعلق « نو » على كلمة « هذه الناحية » بقوله[4] : « هى بسوريا من غير شك » ويشير إليها فى موضع آخر بقوله[5]: « فى مدينة من مدن سوريا » ويقول فى الهامش : « وقرينتنا فى ذلك حضور القبائل العربية الثلاث التى تنزل غربى نهر الفرات » ، ولكن ذلك كله لا يدل على شىء ولا يمكن أن يحدد مدينة بعينها .

وقبله أبهم ميخائيل حين قال: « إن عمرو كتب إلى بطرقنا يوحنان يدعوه»[6]. ولكن إلى أى بلد أو إلى أى مكان ؟ هذا ما لم يذكره ميخائيل وهو ما لم نعثر عليه فى أى مصدر آخر .

---

(١) كتاب الطبقات الكبير ، ليدن ١٣٢٢ هـ . ج ٥ ص ١٢٥

(٢) شذرات الذهب فى أخبار من ذهب لأبى الفلاح عبد الحى بن العماد الحنبلى ، القاهرة ١٣٥٠ هـ . ج ١ ص ٧٤

(٣) المجلة الآسيوية نفس العدد ص ٢٤٨

(٤) المرجع السابق ص ٢٥٧ هامش (٢) .

(٥) المرجع السابق ص ٢٢٧ وهامش (٣) .

(٦) تاريخ ميخائيل ج ٢ قسم ٣ ص ٤٢١ عمود (٣) .

وإلى جانب خلو المحاورة من اسمى المتناظرين ، فقد خلت كذلك من التواريخ أو الحوادث التاريخية لأن يوم الأحد المقدس ٩ مايو الذى ذكره بغير تحديد للعام لا يعنى شيئاً .

ومع ذلك فإن المحاورة قد اشتملت — إلى جانب هذا التاريخ — على بعض القرائن التى قد تكشف لنا عن زيفها : فأغلب الظن أن واضعها لم يكن يتصور أن هناك فترة طويلة من الزمن بين انعقاد مجمع كلقدونية وبين فتح العرب للشام وما بين النهرين ، ولذلك توهم أن بعض الذين حضروا مجمع كلقدونية قد عاشوا حتى حضروا فتح العرب للشام ، وأن الأمير العربى المزعوم قد « أمر باحضار جماعة من أساقفة مجمع كلقدونية . وكل الذين حضروا من ارثودكس وكلقدونيين دعوا بحياة البطرق الطيب وحفظه » وإليك النص السريانى :

ܦܩܕ ܠܗܘܢ ܕܢܐܬܘܢ ܐܦ ܐܢܫܝܢ ܠܘܬܗ ܗܢܘܢ ܕܡܢ
ܡܢܬܐ ܕܡܫܡܫܢܘܬܐ ܕܟܠܩܝܕܘܢܐ. ܟܠܗܘܢ ܕܗܪܟܐ
ܩܝܡܝܢ ܡܢ ܐܪܬܘܕܘܟܣܐ ܘܡܢ ܟܠܩܝܕܘܢܝܐ ܡܨܠܝܢ ܗܘܘ
ܥܠ ܚܝܘܗܝ ܘܢܛܘܪܘܬܗ ܕܛܘܒܬܢܐ ܗܢܐ ܦܛܪܝܪܟܐ[1]

وواضع المحاورة — فيما يظهر — من المشايعين للآراء التى أقرها مجمع كلقدونية، ولذلك فهو جد حريص على أن يؤكد أن جماعة من أصحاب مجمع كلقدونية كانوا يرافقون البطرق أثناء هذه المحاورة وأنهم، كما ذكرنا من قبل، يدعون للسيد البطرق، وهؤلاء غير الذين طلب البطرق إحضارهم وإليك النص السريانى :

ܐܦ ܗܢܘܢ ܕܡܫܡܫܢܘܬܐ ܕܟܠܩܝܕܘܢܐ ܐܝܟ ܕܠܥܠ
ܐܡܪܝܢ ܡܨܠܝܢ ܠܟܠܗܘܢ ܠܛܘܒܬܢܐ ܗܢܐ ܦܛܪܝܪܟܐ[1]

فلو عرفنا أن مجمع كلقدونيا التأم فى ٨ تشرين الأول (اكتوبر) سنة ٤٥١[2] . وأن كاتب المحاورة يشير إلى أصحاب مجمع كلقدونيا الذين حضروه ، وليس إلى أتباع مجمع كلقدونيا ولكن « نو » لم يشأ أن يواجه هذه المشكلة كما واجه

(١) المجلة الآسيوية نفس العدد ص ٢٥٢

(٢) دائرة المعارف البريطانية مادة Council of Chalcedon

غيرها ؛ بل رأى أن يمر عليها مسرعا حتى لا يتلف هذا المجهود الضخم الذى بذله فى محاولة إعطاء هذه المحاورة صفة تاريخية فترجم :

ܩܝܡ ܐܦܣܩܘܦܐ ܕܣܘܢܗܘܕܘܣ ܕܟܠܩܝܕܘܢܐ إلى الفرنسية بعبارة (certains des principaux tenants du concile de Chalcédoine) وهى ترجمة غير صحيحة فإن معنى ܩܝܡ ܐܦܣܩܘܦܐ الأسقف الممثل للاسقفية وجمعها ܩܝܡܝ ܐܦܣܩܘܦܐ[1] ، ولو أراد أن يشير إلى أتباع مجمع كلقدونيا لقال ، ܟܠܩܝܕܘܢܝܐ ، وقد ذكرها نفس الكاتب فعلا بعد ذلك بخمس كلمات فقط ونجدها عند غيره مثل ميخائيل فى تاريخه[2]

ܘܡܛܠ ܗܕܐ ܐܬܚܡܬ ܗܪܩܠ ܘܛܪܕܗ ܠܗܘ ܠܐܦܣܩ ܡܢ ܥܕܬܐ ܘܝܗܒܗ ܠܟܠܩܝܕܘܢܝܐ

أى ومن أجل هذا غضب هرقل وطرد الأسقف من الكنيسة وأعطاها للكلقدونيين (أى لأتباع مجمع كلقدونية) .

ولو ترجمها « نو » الترجمة الصحيحة لاضطر إلى أن يجد لنفسه مخرجا من هذا التناقض : فإننا نعرف أن العرب دخلوا الشام فى نحو سنة ٦٣٩ وهى نفس السنة التى يفترض « نو » وقوع المحاورة فيها ويكون معنى ذلك أن من حضروا هذه المحاورة أو من طلب الأمير إحضارهم ممن شهدوا مجمع كلقدونية يجب أن يكونوا قد نيفوا على القرنين بفترة تتراوح بين العشرين والثلاثين عاما ، وهو كلام لا يعقل بحال من الأحوال . والأمر الذى لا شك فيه أن أحدا ممن حضر مجمع كلقدونية لم تطل حياته إلى زمان فتح العرب للشام ، بل المؤكد أنهم جميعا ماتوا قبل ذلك بقرن على الأقل . ولو أن كاتب هذا الخطاب عاش حقيقة فى النصف الأول من القرن السابع لما تورط فى مثل هذا الخطأ .

وأحب أن أضع يدك على قرينة أخرى ، فالظاهر أن مزيف الرسالة لم يكن يعرف أن المسلمين يعتقدون بأن مريم ولدت المسيح ، ومن أجل ذلك وضع على لسان أمير العرب هذا السؤال الذى لا يمكن أن يصدر عن مسلم له إلمام ولو بسيط

(١) أنظر كلمة ܩܘܡܐ فى J, Payne Smith, A Ccompendious Syriac Dictionary. Oxford, 1903 ص ٢٦٠ عمود (٢) .

(٢) تاريخ ميخائيل السريانى ج ٢ قسم ٣ ص ٤٠٩ عمود (٣) ، ٤١٠ عمود (١) .

بأصول دينه ، ذلك هو القسم الثانى من السؤال السابع المنسوب إلى أمير العرب فى هذه المحاورة : أرونى بالحجج ومن التوراه أن المسيح ولد من العذراء ! ! وهل يقول الاسلام بغير ذلك ؟! أغلب الظن أن واضع هذا السؤال لم يكن يعرف قوله تعالى فى سورة مريم [1] « واذكر فى الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقيا . فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سويا . قالت إنى أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا . قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا . قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسسنى بشر ولم أك بغيا . قال كذلك قال ربك هو على هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا وكان أمرا مقضيا . فحملته فانتبذت به مكانا قصيا . فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت ياليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا . فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريا . وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا . فكلى واشربى وقرى عينا فاما ترين من البشر أحداً فقولى إنى نذرت للرحمن صوماً فلن أكلم اليوم إنسيا . فأتت به قومها تحمله قالوا يامريم لقد جئت شيئاً فريا» .

فأى صورة أوفى من تلك التى صور بها القرآن أدوار حمل مريم بالمسيح ووضعه وحمله إلى قومها . وهل يعقل بعد ذلك أن يصدر مثل هذا السؤال عن أمير أو قائد من قواد المسلمين !!

— ٦ —

ومع أن المدرسة التى أشرت اليها فى أول هذا البحث ، والتى كانت تصنع كتب الجدل كانت تتحاشى دائما أن تضمن إنتاجها شيئا من أسماء الأعلام فان اضطروا إلى ذلك فلا أكثر من اسم أو اسمين . إلا أن هذه المحاورة قد شذت عن هذه القاعدة ، فقد اشتملت — فيما عدا اسم يوحنان الموجود فى العنوان فقط — على ستة أسماء « الأب مارتوما ، ومارساورا ، ومارسرجس ، ومارايشيلاها ، وماريوحنان . . . . ولاسيما عزيزنا ومعلمنا الحكيم المحروس من المسيح مارأندريا» [2] ولكنا سنرى أنها لا تدل على أعلام مشهورة ، بل إن وجودها وعدمها سواء ، وبذلك يكون هذا الشذوذ الذى أشرنا اليه فى القواعد التى تتبعها هذه المدرسة عرضى لا جوهرى .

---

(١) مريم : ١٦ — ٢٧

(٢) المجلة الأسيوية ، نفس العدد ص ٢٥٣

أما الثلاثة الأول فيذكر « نو » أن ميخائيل [1] يقول إنهم كانوا بين من صاحبوا البطرق اثناسيوس سلف يوحنان حينما ذهب لمقابلة الامبراطور هرقل ، ومن الطبيعى أنهم كانوا يصاحبون خلفه يوحنا حينما ذهب لمقابلة عمرو . ولست أدرى لماذا يعدد ميخائيل أسماء من صاحبوا اثناسيوس ثم يترك أسماء من صاحبوا يوحنان لفطنة « نو » . فلو رجعنا إلى الموضع الذى يشير إليه لرأينا أن ميخائيل يذكر أنه كان يصاحب أثناسيوس عند مقابلته لهرقل فى منبج اثنا عشر أسقفاً بينهم اثنان باسم توما ، وهما توما التدمرى ، وتوما المنبجى ، واثنان باسم ساويرا ، وهما ساوير القنسرينى ، وساوير الشمشاطى ، وبينهم سرجيس العَرَّصى (ܘܚܘܝ) ولا يعرف Chabot ناشر تاريخ ميخائيل من هو سرجس هذا . فأنت ترى أن كاتب المحاورة قد اختار نكرات لا أعلاما . فأما عن توما فقد ذكر ميخائيل اثنان لا نعرف عنهما إلا ماذكره هو من أنهما كانا مع أثناسيوس حينما ذهب للقاء هرقل فى منبج سنة ٦٢٥ ولا نعرف هل عاشا حتى أدركا سنة ٦٣٩ أم ماتا قبل ذلك كما مات اثناسيوس وكذلك يقال بالنسبة لساوير . ومع ذلك فهناك خلاف فى الاسم ، فالاسم الذى وردفى المحاورة هو ܣܘܝܪܐ ساورا . أما صاحبا اثناسيوس فهما ܣܘܝܪܐ ساوير القنسرينى و ܣܘܝܪܐ ساويرا الشمشاطى .

أما يوحنان الذى ذكر ميخائيل أنه كان يصاحب اثناسيوس فهو صاحبنا الذى ينسب اليه طرف فى هذه المحاورة . ولكن من يكون يوحنان الآخر الذى كان يصاحبه فى هذه المحاورة ؟ ولماذا هرب « نو » من تعريفنا به كما هرب من تعريفنا بمار أندريا الذى أغدق عليه كاتب المحاورة بالألقاب : عزيزنا ، ومعلمنا ، والحكيم ، والمحروس من المسيح . ومع ذلك فنحن لا نعرفه ولا نعرف عن ابثيلاها إلا أنه كان أسقفاً على مرجاو أقليم آخر ذكر مرة ܡܘܓܕܐ ومرة ܡܓܕܠܐ وإن كنت أرجح أن الرسم الأول للكلمة هو المعقول .

(١) تاريخ ميخائيل ج ٢ قسم ٣ ص ٤٠٩ عمود (٣) ، ٤١٠ عمود (١) .

ونستطيع الآن أن نلخص ما انتهينا إليه فى أمر هذه المحاورة فى النقط الرئيسة التالية :

فأما عن المخطوط الذى تضمن هذه المحاورة فالراجح أن التاريخ المكتوب على وجه الورقة الأولى منه وهو سنة ١١٨٤ بالتقويم الميلادى وليس بالتقويم اليونانى كما ظن رايت .

وأن هذا التاريخ الميلادى قد لا يمثل المخطوط كله .

وأن احتمال اضطراب هذا المخطوط أمر ممكن جداً نظراً للحالة التى كانت عليها كثرة المخطوطات السريانية التى كانت محفوظة فى مكتبات أديرة وادى النطرون .

وأما عن المحاورة نفسها فالمؤكد أن كاتبها ليس ماريو خنان كما زعم « نو » وليس ساويرا كما زعم صاحب كتاب اللؤلؤ المنثور . وإنما هو كاتب مجهول .

وأن المحاور المسيحى لم يرد اسمه خلال المحاورة أبداً وإنما ذكر فى عنوانها فقط ، كما هو الحال فى الرسالة المعزوة إلى الهاشمى والرد عليها المعزو إلى الكندى [١] .

وأن المحاور المسلم لم يرد اسمه فى الرسالة على الاطلاق ولم يحدد بأية حادثة . وعرفنا أن ميخائيل السريانى — الذى عاش بعد العصر الذى يراد إقناعنا عبثا بوقوع المحاورة فيه بنيف وخمسة قرون — يذكر رواية عن كلام تحدث به الأمير العربى عمرو بن سعد وإجابة البطرق يوحنان على هذا الكلام . وقد رأينا أن هذه الرواية لا تمثل ما جاء فى رسالتنا بحال من الأحوال سواء فى قسمها الأول الخاص بالمحاورة أو فى قسمها الثانى الخاص بترجمة الانجيل .

وعرفنا أخيراً أننا لا نعرف عن الأسماء الواردة فى نهاية هذه الرسالة شيئاً يمكن أن يلقى ضوءاً عليها .

---

(١) انظر « رسالة الهاشمى إلى الكندى ورد الكندى عليها » فى مجلة كلية الآداب ، العدد التاسع ، المجلد الأول ، مايو ١٩٤٧ ، ص ٢٩ — ٤٩

وأستطيع بعد ذلك أن أقول مطمئنا إن هذه الرسالة منحولة ، وأن واضعها استغل ما سبقت الاشارة اليه عما رواه ميخائيل مما دار بين عمرو بن سعد والبطرق يوحنان فاتخذه أساسا لكتابة هذه المحاورة ولكنه مع الأسف لم يفطن للأوصاف التي وصف بها ميخائيل كلام عمرو وانساق وراء غرضه الأصلي وهو الجدل، ومن أجل هذا أهمل القسم الأخير من رواية ميخائيل لأنه لا يفيده في الجدل. ولهذا أستطيع أن أرجح أن واضع هذه الرسالة إما أن يكون معاصرا لميخائيل وإما أن يكون قد جاء بعده ، أي أنها ألفت في أواخر القرن الثاني عشر أو بعد ذلك .

— ٨ —

ولكن « نو » لم يشأ أن يقنع بما قنع به واضع الرسالة من أن يكتفي بأن يكون المحاور المسلم هو عمرو بن سعد ، بل أراد أن يستغل المحاورة إلى أبعد من ذلك فتشكك في هذا الاسم [1] وقال إنه من المحقق أن الذي تنسب اليه المحاورة هو عمرو ابن العاص وعلل ذلك بأسباب لا تنهض دليلا على ما ذهب اليه ، وأرى أنه لم يكن ريئا في شكه هذا . وأنه إنما قصد إلى ذلك قصدا لسببين :

الأول — إسناد المحاورة إلى شخصية من كبار الشخصيات في الاسلام ليكسبها قيمة أرفع مما لو كان المحاور هو عمر بن سعد .

والثاني — أن يبرر لنفسه بذلك التحدث عن إحراق مكتبة الاسكندرية وجعل هذه المحاورة سبباً من الأسباب التي تبرر إلصاق تهمة إحراقها بالعرب .

وهو من أجل السبب الثاني يستغل هذه الفقرة « وختم الأمير المحاورة بقوله : أريد أن تعملوا واحداً من ثلاثة أمور ، إما أن تروني شرائعكم مكتوبة في الانجيل وإنكم تتبعونها ، أو أن تسلموا بشرائع المسلمين . وبذل البطرق جهده في أن يظهر أن النصارى عندهم كتب أخرى غير الانجيل » ليقول إن محاولة الأمير أن يجمع المسيحيين على كتاب واحد يجمع معنيين : الانجيل ، أو تبعاً لهذا التصريح الأخير ، قام الأمير بعد ذلك ببضع سنوات باحراق مكتبة الاسكندرية لكي يجمع الجميع على كتاب واحد هو القرآن [2] .

(١) المجلة الأسيوية نفس العدد ص ٢٢٧ هامش (١) .

(٢) المجلة الأسيوية ، نفس العدد ص ٢٣٢

ولست أدرى كيف استقام هذا الرأى عند «نو» مع الأمر الذى ذكر هو بأنه صدر عن عمرو إلى البطرق بترجمة الانجيل ! وهل معنى إحراق مكتبة الاسكندرية إحراق جميع نسخ الأناجيل ؟

ومع ذلك فما رأى «نو» أن الثابت أن العرب لم تحرق مكتبة الاسكندرية بل الثابت أنها لم تكن موجودة عند فتح العرب لمصر ، وأن أول من قال باحراق العرب لهذه المكتبة هو ابن العبرى [1] في القرن الثالث عشر أى بعد نحو من ستة قرون من التاريخ الذى يروى ابن العبرى أنها أحرقت فيه : فقد ذكر أنه «كان فى ذلك الوقت رجل اشتهر بين المسلمين اسمه (يوحنا النحوى) وكان من أهل الاسكندرية ، وظاهر من وصفه أنه كان من قسس القبط ولكنه طرد من عمله إذ نسب إليه زيغ فى عقيدته ، وكان عزله على يد مجمع من الأساقفة انعقد فى حصن بابليون . وقد أدرك ذلك الرجل فتح العرب للاسكندرية واتصل بعمرو ، فلقى عنده من غزارة العلم ، فلما آنس الرجل من عمرو ذلك الاقبال ، قال له يوما : لقد رأيت المدينة كلها وختمت على مافيها من التحف ، ولست أطلب إليك شيئاً مما تنتفع به ، بل شيئاً لا نفع له عندك ، وهو عندنا نافع. فقال له عمرو: وما ذا تعني بقولك ؟ فقال : أعني بقولي مافي خزائن الروم من كتب الحكمة . فقال له عمرو : إن ذلك أمر ليس لى أن أقطع فيه برأى دون إذن الخليفة . ثم أرسل كتابا إلى عمر يسأله فى الأمر ، فأجابه عمر قائلا : وأما ماذكرت من أمر الكتب فاذا كان ما جاء بها يوافق ما جاء فى كتاب الله فلا حاجة لنا به ، وإذا خالفه فلا أرب لنا فيه وأحرقها . فلما جاء هذا الكتاب إلى عمرو أمر بالكتب فوزعت على حمامات الاسكندرية لتوقد بها ، فمازالوا يوقدون بها ستة أشهر . فاسمع وتعجب !

ولست أريد أن أضيف شيئاً إلى ماذكره بتلر [2] فى تفنيد هذه الرواية وملخصه [3] أن هذه القصة لم تظهر إلا بعد نيف وخمسمائة عام من وقوعها

---

(١) تاريخ ابن العبرى ترجمة Pococke ص ١١٤

(٢) فتح العرب لمصر ، ترجمة فريد ابو حديد ، ص ٣٥٠ — ٣٥٩

(٣) المرجع السابق ص ٣٦٨ — ٣٧٠

وأنه انتهى من نقدها وتحليلها إلى أنها قامت على سخافات مستبعدة ينكرها العقل ، فإن تلك الكتب إذا كان قد قضى عليها بالحرق لأحرقت حيث هى ، وأنه إذا كان يوحنا فليبونوس أو سواه من الناس شغوفا بالحصول على هذه الكتب لاستطاع أن يستنقذ الجزء الأكبر منها بثمن بخس فى تلك الشهور الستة التى قيل إنها جعلت وقودا للحمامات فيها ؛ ومما لا شك فيه أن أكثر الكتب كانت تكتب قبل القرن السابع على الرق وهو لا يصلح للوقود . وكيف نتصور أن الجزء الباقى يكفى لوقود أربعة آلاف حمام مدة مائة وثمانين يوما . حقا إن إيراد القصة على هذه الصورة مضحك ، وإنه ليحق لنا أن نسمع مع ابن العبرى ونتعجب !

ومع ذلك فإن الرجل الذى تذكر القصة أنه كان أكبر عامل فيها مات قبل غزوة العرب بزمن طويل ، فقد كان يوحنا فليبونوس يكتب سنة ٥٤٠ ولعله كان يكتب قبل أن يعتلى جستنيان العرش ، أى قبل عام ٥٢٧ ، ولو صدقنا ما يقوله ابن العبرى أنه عاش حتى سنة ٦٤٢ م ، لكان معنى ذلك أنه عاش حتى نيف على مائة وعشرين عاما بكثير .

ثم توسع بتلر فى بحثه فقال إن القصة قد تشير إلى واحدة من مكتبتين : الأولى مكتبة المتحف ، وهذه ضاعت فى الحريق الكبير الذى أحدثه قيصر ، فقد ذكر بلوتارك [1] أنه « لما رأى أسطوله يقع فى يد عدوه اضطر أن يدفع الخطر بالحريق فامتدت النار من المراسى فى الميناء فأحرقت المكتبة » . وأكد سنيكا هذا الخبر بقوله : « لقد أحرق فى الاسكندرية أربعمائة ألف كتاب [2] » . وقال ديو كاسيوس « وامتدت النيران إلى ما وراء المراسى بالميناء ، فقضت على انبار القمح ، ومخازن الكتب ، وقيل إن هذه الكتب كانت كثيرة العدد عظيمة القيمة [3] فإن لم تتلف عند ذلك كان ضياعها فيما بعد فى وقت لا يقل عن أربعمائة عام قبل فتح العرب » .

وأما الثانية ، وهى مكتبة السرابيوم ، فإما أن تكون قد نقلت من المعبد قبل سنة ٣٩١ وإما أن تكون قد هلكت أو تفرقت كتبها وضاعت ، فتكون على أى حال

(١) Plutark ص ٤٩

(٢) بتلر ، فتح العرب لمصر ، ترجمة فريد أبو حديد ص ٣٥٥ .

(٣) ديوكاسيوس XIII ص ٣٨

قد اختفت قبل فتح العرب بقرنين ونصف قرن [١] . والعجيب فى الأمر أن كتاب القرنين الخامس والسادس وأوائل السابع لا يذكرون شيئا عن وجود هذه المكتبة ؛ والأعجب منه أن يغفل الكتاب الذين جاءوا بعد الفتح العربى بقليل الاشارة إلى هذه الحادثة — إن كان العرب قد أحرقوها حقيقة — مثل يوحنا النقيوسى الذى لم يشر إليها بحرف واحد .

وسجل بتلر أخيرا ما وقف عليه من حب العرب للعلم وعنايتهم بالكتب فى العبارة التالية [٢] « فلا شك أن العرب عنوا فيما بعد بجمع كثير من الكتب القديمة وغيرها مما وقع فى أيديهم ، وعنوا بحفظها وترجموا منها فى كثير من الأحوال . وفى الحق أنهم أتاموا مثلا يجدر بالفاتحين فى هذه الأيام أن يحذوا حذوه فقد ذكر Sedillot [٣] أن الفرنسيين عندما فتحوا مدينة قسطنطينة فى شمال افريقية أحرقوا كل الكتب والمخطوطات التى وقعت فى أيديهم (كأنهم من الهمج) . ووجد الانجليز عند فتح مدينة مجدلة مكتبة كبرى من الكتب الحبشية فحملوها معهم ، ولكنهم لم يلبثوا أن تركوا أكثرها فى كنيسة على جانب الطريق إذ وجدوا فى حملها عناء لم يقووا على احتماله ، ولقد كان اختيارهم للكتب التى أبقوا عليها خبط عشواء وسيرا مع الصدفة ، ولكن قيمة الكتب التى أنجيت وحفظت تدلنا على فداحة الخسارة التى لحقت العلم بضياع ما ترك منها ، فقد كانت النسخة الخطية لكتاب يوحنا النقيوسى التى حفظت بالمتحف البريطانى إحدى تلك الكنوز التى أنجيت بهذه الطريقة الاتفاقية .

ومع ذلك فان لفكرة إحراق الكتب وإعدام الآثار الأدبية أصل فى المسيحية السريانية ، فنحن نعلم أن السريانية قد أعدمت كل الآثار الأدبية الأرامية ، وحالت بينها وبين أن تصل إلينا لمجرد أنها مظهر من مظاهر الوثنيه . وكذلك نقرأ أن قسطنطينوس كتب إلى جميع عماله باحراق كتب أريوس ومن خالف ذلك عوقب العقوبة الشديدة . وأحرقت كتبه بأسرها [٤]

(١) بتلر ، فتح العرب لمصر ، ترجمة فريد أبو حديد ص ٣٦٩

(٢) بتلر ، فتح العرب لمصر ، ترجمة فريد أبو حديد ص ٣٧٠ هامش (١) .

(٣) أنظر ص ١٨٥ من الجزء الأول من كتابه Histoire general des Arabes

(٤) أنظر تاريخ النسطوريين المعروف بتاريخ سيرت فى Patrologia Orientalis, t. IV, P. 264

ولا يمكن أن يبقى شك فى الأمر بعد ذلك فى أن مكتبة الاسكندرية لم تكن موجودة عند فتح العرب للمدينة ، وإذاً فلم يكن هناك شىء ليحرقه العرب ، وبذلك يسقط الأثر الذى افترضه « نو » لهذه المحاورة على إحراق مكتبة الاسكندرية .

— ٩ —

ولم يقتصر استخدام « نو » لهذه المحاورة عند هذا الحد ، ولكنه — فيما يقول أراد قبل كل شىء « أن يضعها فى موضعها بتخصيص أربع صفحات للغارة العربية وأسبابها ونتائجها . . . الخ » [١] وكنت أظن أنه سيتناول بعض الموضوعات التاريخية أو الجدلية ، ولكنه مع الأسف سلك فى هذه الصفحات طريق معاصره الأب لا مانس [٢] فى الطعن على العرب والنيل منهم ، ناقلا عنه وعن أمثاله الشىء الكثير ، ولست أحب أن أخوض فى هذا الحديث ، فما هو من العلم فى شىء ، وهو من جهة أخرى لا يمت إلى موضوع الجدل بسبب ، وأكتفى بأن أحيل القراء الى هذه الصفحات ليقتنع بصحة هذا الرأى ، وأورد هنا على سبيل المثال عبارتين من صفحة واحدة من هذه الصفحات الأربع :

« فان السريان الذين تحولوا عن دينهم حديثا ، لم يفهموا منذ اللحظة الأولى الاذعان لخطى المسلمين من مقملى الحجاز ، ومن جميع هؤلاء البدو أكلة الجرذان والدود ، الذين لم يكونوا يحملون على أجسادهم عند دخولهم إلى سوريا سوى قميص مهلهل لايكاد يبلغ ركبهم » [٣] .

« ونضيف القصة التالية التى أوردها ميخائيل فى تاريخه ج ٢ ص ٤٢١ والتى اختصرها ابن العبرى قليلا فى تاريخه السريانى طبعة Bedjan ص ١٠١ والتى تدلنا بأى شكل تغلب الغزاة العرب على الفرس : فقد أرسل الفرس رجلا من الحيرة ليتجسس على العرب . فرأى رجلا من معد ، وقد قعا يتبرز ، وهو يأكل الخبز ، وينظف قميصه (بقتل الحشرات) ، فقال له : ماذا تفعل ؟ فأجاب المعدى : كما ترى ،

---

(١) المجلة الاسيوية ، نفس العدد ، ص ٢٢٨ وما بعدها .

(٢) أنظر H. Lammens, Mélanges de la Faculté oriental, Beyrout, t. 1, 1906, t. 2, 1907 ; t. 3, 1908.

(٣) المجلة الاسيوية ، نفس العدد ص ٢٢٩ والفقرة التالية فى هامش (٣) فى نفس الصفحة .

أدخل جديدا ، وأطرد قديما ، وأقتل الأعداء . فعاد الحيرى يقول للفرس : رأيت رجلا حافى القدم ، رث الثياب ، ولكنه شجاع جدا » .

وأحب أن أختم هذا البحث بأن أشير إلى ملاحظة جديرة بالاهتمام ، تلك هى الفرق الواضح بين كتابة التاريخ عند العرب وبين كتابته عند السريان فى عصر النهضة الأخيرة ، فان طريق العنعنة عند العرب يربط بين أصل الخبر منذ وقوعه حتى تاريخ تدوينه . أما مؤرخى السريان فى العصر المشار اليه وأبرزهم ميخائيل وابن العبرى ، فقد كانوا يدونون كثيراً من الأخبار بغير سند مع طول الزمن بين وقوع حوادثها وتدوينها ، وأكثرها لم يدونها قبلهم مؤرخ من مؤرخى السريان أو غيرهم حتى ليداخلنا الشك فى صحتها ، وبخاصة التافه منها كما ترى فى القصة الأخيرة التى أوردها ميخائيل فى تاريخه ، وربما كانت أمثال هذه القصص كالقصة التى أوردها ميخائيل عن دعوة عمر بن سعد لمار يوحنان وترجمة الانجيل إلى العربية ، والقصة التى أوردها ابن العبرى عن يوحنا فيلپونوس وإحراق مكتبة الاسكندرية إلى جانب مقابلة عدد من المؤلفات الجدلية ودراسة أسلوبها مع أسلوب عدد من كتاب العصر الأدبى السريانى الأخير من أهم العوامل فى الكشف عما غمض من أمر هذه المدرسة التى كانت تصنع كتب الجدل .

نظرية الجمال فى فلسفة ديكارت

للدكتور عثمان أمين

١ — هل فى الامكان أن نجد فى مذهب ديكارت نظرية عن الجمال ؟ .

بعض الباحثين فى الفلسفة الديكارتية أجابوا على هذا السؤال إجابة سلبية [١] ، وأغلبهم ذهبوا إلى أن المذهب ينطوى على نظرية جمالية ، وإن لم يصرح الفيلسوف بها ، وكثيرون سلموا من أول الأمر بأن النظرية الديكارتية قد صبغت صبغة عقلية.

فقبيل انتهاء القرن الماضى كتب « فوييه » يقول : « إن ديكارت ، بالطبع ، يتصور الجميل على غرار الحق . لقد قال ذات يوم لمدام روزاى إنه لا يعرف جمالا يعدل جمال الحقيقة . . . وكان يرى أن الجمال فى امرأة ذات حسن وبهاء لا يقوم فى تألق بعض الأجزاء على الخصوص ، وإنما يكون حين تبلغ كل الأجزاء فى مجموعها من التوافق واعتدال المزاج بحيث لا يتغلب أحدها على الأجزاء الأخرى ، خشية أن يذهب التناسب بين سائرها ، فيكون المركب أقل كمالا . ويتبين المرء هنا الروح العلمية عند ديكارت ، ذلك العاشق لما هو مرتب وما هو منظم ، وبالتالى لما هو عقلى . . . » وقال « فوييه » بعد ذلك : « قد جعل ديكارت من الموسيقى علماً استنباطياً . وضع مبادىء واستخلص منها بالبرهان العقلى تفسيراً للذائذ الآذان (السمع) » [٢] .

وقد نحا « هاملان » منحى قريباً من هذا حين قال : « ليس لعلم الجمال ، تحت أى عنوان ، مكان فى تصنيف العلوم عند ديكارت . فإن ما كتبه عن « الجميل » إنما يرجع أغلبه إلى زمان شبابه ، شغل به فى بداية رسالته عن الموسيقى ، ولم يعد قط

---

(١) أنظر : جستاف لانسون : « أثر الفلسفة الديكارتية فى الأدب الفرنسى » مقال فى مجلة الميتافيزيقا والأخلاق ، يوليو سنة ١٨٩٦

(٢) فوييه : « ديكارت » باريس سنة ١٨٩٣ ص ١٦٧ — ١٦٩

إلى هذا الموضوع بعد سنة ١٦٣٠ ، على أن آراء ديكارت لم تتغير في تلك الفترة . ومما يؤسف له أنها قد أجملت إجمالا شديداً » . وخلص « هاملان » من كلامه الى أن « النظرية الديكارتية عن الفن قد لخصها « بوالو » ، عامداً أو غير عامد ، فى البيت المشهور : « لاشيء بجميل إلا الحق » ، وأن كتاب « الفن الشعرى» إنما يبسط هذه النظرية عينها ، وأن توضيحها بالشواهد يجب أن يلتمس فى أدب القرن السابع عشر ، وهو أدب ذهنى وطبيعى فى آن واحد [1] » .

٢ — لكن ماكتبه « فكتور باش » أستاذ علم الجمال بباريس إبان مؤتمر ديكارت المنعقد فى باريس سنة ١٩٣٧ — قد ألقى ضوءاً جديداً على هذا الموضوع ، فقد بين لنا هذا الباحث أن فى مذهب ديكارت نظرية عن الجمال ؛ وأن هذه النظرية قد صرح الفيلسوف بها فى غير مواربة أو دوران ، وأننا إذا أدخلنا فى حسابنا كل ما جاء فى رسائل ديكارت عن الفن وجدنا النظرية أغنى وأخصب مما ظن هاملان ، وأن الآراء الديكارتية لا تقف عند الموسيقى بل تصدق أيضاً على الفنون الأخرى ، وأن هذه الآراء ليست كلها مصبوغة صبغة ذهنية ، بل إن نصيب الاحساس والترابط فيها هو على الأقل مساو لنصيب العقل ، وأن ديكارت بعد أن بحث مسألة الجمال على العموم وتساءل عن ماهيته خلص إلى أن من المستحيل تحديده تحديداً دقيقاً ، وأنه ليس هنالك بداهة جمالية ، وجملة القول إن « ما يروق أكبر عدد من الناس يمكن أن نسميه هو الأجمل [2] » .

٣ — نعرف من سيرة ديكارت أن الفيلسوف قد أغرم بالشعر والشعراء ، وأنه أطال النظر فى الفن التمثيلى ، وألف للملكة كريستين تمثيلية شعرية غنائية . ولكن يبدو أن الموسيقى كانت أقرب الفنون إلى قلبه ، فقد شغف بها طوال حياته ، ولما كانت الموسيقى تعتمد من جهة على حسن السمع اعتماداً تاماً ، وكانت من جهة أخرى تخضع للقواعد العقلية المضبوطة ، وبعبارة أخرى لما كانت دراسة فزيولوجية ورياضية معاً فقد كان لابد أن تسترعى نظر مؤلف «رسالة الانفعالات»،

(١) هاملان : « مذهب ديكارت » ص ٣٧٥ — ٣٧٦

(٢) فكتور باش : مقال فى الجزء الثانى من « أعمال مؤتمر ديكارت » باريس سنة ١٩٣٧ ص ٦٦ وما بعدها .

والحق إنها عند الفيلسوف هى الفن على الاصالة ، وليس بعجيب أن يقيم عليها أسس نظرية فى الجمال .

٤ — فلننظر إذن فى « رسالة الموسيقى » وهى رسالة ألفها ديكارت فى « بريدا » (هولندا) فى ٣١ ديسمبر سنة ١٦١٨ ونشرت لأول مرة سنة ١٦٥٠ بعد وفاته .

ما هو لب هذه الرسالة ؟

بعد أن قرر الفيلسوف أولا أن موضوع الموسيقى هو الصوت ، قرر أن غايتها أن تبعث فينا شعوراً بالتلذذ ومشاعر أخرى مختلفة . ذلك أن الأصوات الموسيقية قد تولد فينا شيئاً من الحزن ومع ذلك نلتذ بها . ولا عجب فى هذا الأمر ، فهذا هو شأن المراثى والمآسى . . .

وبعد أن بيّن أن الصفتين الأساسيتين للصوت هما « المدة » (durée) و« الشدة » (intensité) ، صرح بعجزه عن تفسير طبيعة الصوت ذاتها ، وكيف يثير الصوت فينا التلذذ والسرور ، وأحال المشكلة إلى صاحب العلم الطبيعى . وخلص إلى أن كل ما يستطيع أن يقول هو أن صوت الانسان هو ألذ الأصوات عندنا ، لأنه ملائم لطبيعتنا الانسانية ، ولأننا نجد ، وفقاً لقوانين « التعاطف » (sympathie) و « التنافر » (antipathie) أن صوت الصديق أعز لدينا من صوت العدو [1] .

بعد هذا وضع ديكارت القضايا السبع التالية :

(١) أن جميع الأصوات يمكن أن تجلب لنا شيئا من السرور .

(٢) أنه لكى يتولد هذا السرور يجب أن يكون هناك تناسب بين الموضوع والحس الذى يدركه : فطلقات البارود وصوت الرعد مثلا لا يلائمان الموسيقى ، لأنهما يؤذيان آذاننا ، وزيادة وهج الشمس تؤذى العين .

(٣) يجب أن يكون الموضوع بحيث لا يقع تحت الحس فى صعوبة زائدة وإبهام زائد ، وبعبارة أخرى يشترط فى تلذذنا بموضوع أن تكون حواسنا قادرة على أن تتلقاه من غير مجهود ، وأن يبدو لحواسنا خالياً من الابهام والغموض :

---

(١) فكتور باش ، المصدر السابق ، ص ٧٠

فالشكل ، حتى المنتظم ؛ إذا كان كثير الخطوط بحيث لا يستطيع الحس أن يدركه في وضوح وتميز ، يروقنا أقل مما يروقنا الشكل المؤلف من خطوط متساوية ؛ وهذا ناتج من أن الموضوع يكون إدراكه أيسر كلما كان الاختلاف بين أجزائه أقل .

(٤) يقل الاختلاف بين أجزاء الموضوع كلما زاد التناسب بينها .

(٥) وهذا التناسب يجب أن يكون حسابياً لا هندسياً ، لأن التناسب الحسابي يحتوى على عناصر أقل مما في التناسب الهندسي ، فلا يتعب الحس في إدراكه .

(٦) إن أكثر ما تلتذ به النفس من موضوعات الحس ، ليس هو الموضوع الذي يكون إدراكه أصعب ولا الذي يكون إدراكه أسهل ، بل هو ذلك الذي لا يسهل إدراكه إلى درجة أن لا يترك مجالا للرغبة الطبيعية التي تحمل الحواس نحو الموضوع ، ولا يصعب إدراكه إلى درجة أن يُتعب الحس .

(٧) يجب أن نلاحظ أن التنوع ، في جميع الأمور ، مصدر سرور كثير[1].

٥ — إن إعادة النظر في النصوص الديكارتية التي لخصناها فيما تقدم مدعاة لكثير من الدهشة : فليس هذا هو التصور الذي كنا ننتظره من فيلسوف نسبوا اليه ذلك الاتجاه العقلي المتشدد ، الذي رأوا فيه الطابع الغالب على الأدب والفن والنقد إبان القرن السابع عشر[2] فالواقع أن في نظرية الجمال عند ديكارت صراعاً بين عناصر حسية وعناصر عقلية ، وليس من المؤكد أن العناصر العقلية قد تغلبت على العناصر الحسية .

إن مقدمات النظرية حسية بلا نزاع : فان غاية الموسيقى أن تجلب إلى نفوسنا السرور (ut delectet) وأن تثير فيها مختلف الانفعالات . و « الجميل » على العموم هو نوع من « السار » أو « اللذيذ » معروض على حاستي السمع والبصر[3].

---

(١) فيكتور باش ، المصدر السابق ، ص ٧٠ — ٧١ ، راجع أيضاً مقالا حديثاً لرنو دالون في « مجلة العلوم الانسانية » (عدد مخصص لديكارت) باريس ، يناير — مارس سنة ١٩٥١ ص ٥٠ — ٥٥

(٢) جستاف لانسون : المقال المشار إليه فيما تقدم .

(٣) هاملان : « مذهب ديكارت » ص ٣٧٥

وتلك هي مقدمات نظرية الجمال عند الفيلسوف « كانت » من حيث أن النظرية الكانتية متعارضة مع الاتجاه العقلي عند « باومجارتن » ومدرسته . ثم إن هذا السرور الذي هو غاية الموسيقى وغيرها من الفنون ، سرور متصل أوثق اتصال بالحس وصادر عنه ، وهذا ما يعارضه كل صاحب نظرية جمالية عقلية ، وهو ما عارضه « كانت » نفسه معارضة شديدة على الرغم من أن نقطة البداية في نظريته « شعورية » . أما ديكارت فقد رأى أن الحس في الموسيقى ليس هو المرجع الأول فحسب ، بل هو المرجع الأخير أيضاً ، وهو أمر لم يكف الفيلسوف عن تأكيده في رسائله الى الأب «مرسن» ، فقد كتب اليه يقول : « ليس في الامكان الحكم على صلاحية أي لحن ، وإذا حكمنا عليه بالعقل فهذا العقل يجب دائماً أن يفترض قدرة الأذن »[1] يترتب على هذا أن السرور أو الكدر ينتجان من ملاءمة الموضوع لقدرة الحواس : وإذا كانت الضوضاء الشديدة لا تلائم الموسيقى ، فذلك لأنها تؤذي الأذن ، وإذا كانت الأصوات الموسيقية حلوة سارة ، فذلك لأن الآذان تتلقاها بدون مجهود وفي غير إرهاق . وإذن فاللذة الفنية وسط بين طرفين : الإفراط في إثارة الحس ، والقصور عن إثارته . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الافراط في بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها . والموضوع الذي يقدر على إيجاد حالة الاتزان هذه هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور . هذا ما قصد ديكارت اليه حين قال إن الموضوعات التي تسبب لنا أكبر لذة ليست تلك التي تدرك بسهولة ، ولا تلك التي تدرك بصعوبة ، لأن الأولى تترك قوة عضو الحس بلا عمل ، والثانية تفرض عليه بذل مجهود مفرط يجاوز حد طاقته[2] .

يضاف إلى هذا أن ديكارت في نظريته عن الجمال الموسيقى قد جعل للتعاطف والترابط نصيباً معتبراً ، وأن هذا أيضاً مما يقارب بينه وبين علماء الجمال المناوئين للاتجاه العقلي . إن صوت الانسان هو أحب الأصوات الينا ، لأنه لما كان شبيهاً بأصواتنا فبمقدورنا أن نتلقاه في أنفسنا وأن نأنس اليه بأيسر مما نتلقى ونأنس إلى الأصوات الصادرة عن آلات مصنوعة من المواد الجامدة الغريبة عنا . وإذا كان

---

(١) رسالة إلى الأب مرسن ، بتاريخ ١٨ ديسمبر ١٦٢٩

(٢) فيكتور باش ، المصدر السابق ، ص ٧١ — ٧٢

هذا الصوت الانسانى صوت صديق لنا أحدث لنا لذة خاصة لأننا ننقل اليه ما نشعر به من ود لصاحبه . ولقد كتب ديكارت إلى مرسن أيضاً يقول : إن الشىء الذى يجعل بعض الناس يرقصون طرباً ، قد يثير عند آخرين رغبة فى البكاء ، « ومرجع هذا إلى استثارة الأفكار التى فى ذاكرتنا » : فاننا إذا سمعنا لحناً موسيقياً كان قد حركنا إلى الرقص فيما مضى ، عادت الينا تلك الرغبة نفسها عند سماعه مرة أخرى . وبالعكس « لو أن شخصاً لم يسمع قط نغمات رقصة مرحة إلا وهو مكروب ، ألم به الحزن عند سماعها »[1] .

يلوح إذن أن الدور الذى يقوم به « الترابط » فى نظرية ديكارت دور مبالغ فيه : إن صوت شخص عزيز علينا ، وإن يكن قليل الجمال ، يكون وقعه فى نفوسنا أعظم من وقع صوت شخص لا نحبه ، وإن يكن ذلك الصوت أجمل . على أن مايقوله ديكارت من أن الإيقاع البطىء يحدث فينا شعوراً بالحزن ، وأن الإيقاع السريع يحدث شعوراً بالفرح ، يبدو مطابقاً للوقائع النفسانية : فالواقع أنه نقل مرجعه إلى ترابط الأفكار .

٦ — لكن هنالك وجهاً آخر لهذه النظرية الديكارتية : إذا كان ديكارت قد جعل للحواس فى التجربة الجمالية أكبر نصيب ، فانه لم يغفل عن الدور الذى يقوم به فيها النشاط العقلى بالمعنى الدقيق . فالى جانب لذة الحواس — وهى لذة لا سبيل إلى تفسيرها فى رأى الفيلسوف ، ولذلك أحالها إلى صاحب العلم الطبيعى، وإن يكن هذا فى الحقيقة أعجز عن حلها من صاحب علم النفس — يوجد فى جميع الفنون ، وفى الموسيقى على الخصوص ، لذة من طبيعة عقلية . فلكى يقوم سرور لا بد من ارتياح لا من جانب الحس فحسب ، بل من جانب الذهن أيضاً . ولهذا وجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو ويطابق العقل ، إنه لا يمكن أن يروقنا إلا بشرطين : أن لا يبدو لنا مبهماً غير متميز ، وأن لا تكون الأجزاء التى يتألف منها كثيرة العدد ولا شديدة التشتت[2] .

(١) من رسالة إلى مرسن ، بتاريخ ١٨ مارس ١٦٣٠

(٢) فكتور باش ، المصدر السابق ، ص ٧٣

والظاهر — كما يقول فكتور باش — أن ديكارت يميز في اللذة الجمالية مرحلتين أو « طبقتين » كما يقول علماء الجمال من الألمان المعاصرين : المرحلة الأولى هي التي يعمل فيها الحس دون أن يكون بمقدورنا أن نفسر عمله ؛ والمرحلة الثانية وهي مرحلة لا يمكن تصورها بدون الأولى ، هي مرحلة يعمل فيها الذهن ، وعمله معروف لنا . وإذن فاللذة الجمال مصدران : حسي وعقلي ؛ ولكي تكون اللذة حقيقية يجب أن تتزاوج عناصر المصدرين [1] .

٧ — إن الفقرة الوجيزة التي تحدث ديكارت فيها عن الفن في كتاب « المقال في المنهج » تؤيد الرأي الذاهب الى أن نظرية ديكارت عن الجمال ليست ذات صبغة عقلية : قال ديكارت : إن أحسن الشعراء هم « أصحاب المبتدعات المحببة إلى النفوس يعبرون عنها في أبهى صورة وأحلى عبارة . . . وإن تكن صنعة الشعر عندهم مجهولة » [2]. وقد عرفنا أن ديكارت كان يرى الفن هبة من هبات الطبيعة لا سبيل إلى البحث عن سرها في كتب الصناعة والتعاليم النظرية . ولذلك كتب إلى الأميرة اليزابث يقول : « أعتقد أن المزاج الذي يميل بصاحبه إلى قرض الشعر مصدره هيجان شديد في الأرواح الحيوانية ، وقد يشوش خيال أصحاب الأدمغة غير المستقرة ، ولكنه إنما يعطي قليلا من الوقود لأصحاب الأدمغة الثابتة ويجعلهم مستعدين للشعر . وأرى في هذا الفوران دليلا على قريحة أقوي وأرفع من قرائح العامة » . أليس في هذا الكلام نغمة رومانتيكية ؟ ففوران الانفعالات في نفوس الفنانين يراه ديكارت أرفع من الاتزان الذي هو طابع كافة الناس والذي هو لازم للعالم والفيلسوف !

٨ — هذه الآراء عن الفن ألم يحاول ديكارت أن يؤلف بينهما ، وأن يجعل منها أسس نظرة عامة عن الجمال ؟ أجل لقد حاول ذلك في رسالة إلى الأدب «مرسن» : فقد كان مرسن سأله عما إذا كان من الممكن أن نبين « سبب الجميل » وأن نحدد « لم كان صوت من الأصوات ألذ من آخر » . وكان جواب ديكارت ، أولا : أن كلمة « الجميل » تبدو له متصلة على الخصوص بالبصر ، وثانياً : « أن الجميل

(١) فكتور باش ، المصدر السابق .

(٢) « المقال في المنهج » (طبع أدام وتانري ، ج ٦ ص ٧) .

واللذيذ لا يعنيان شيئاً سوى علاقة بين حكمنا وبين الموضوع» ، وثالثاً : أنه « من حيث أن أحكام الناس شديدة الاختلاف ، فلا نستطيع أن نقول ان للجميل أو للذيذ مقياساً محدوداً » ثم أخذ يحيل مرسن الى فقرة وردت فى رسالة «الموسيقى» قرر فيها أن أكثر ما تلتذ به النفس من موضوعات الحس ليس هو الموضوع الذى يكون إدراكه أسهل ولا الذى يكون إدراكه أصعب [1] .

وإذن فقد حاول ديكارت أن يعطى تعريفاً للجميل ، فقال : إن الجميل هو ما يمكن إدراك صورته دون سهولة زائدة أو صعوبة زائدة . لكن هذا معيار مذبذب غير مستقر ، ولم يغب هذا الأمر عن ديكارت : بينما نجد للحق معياراً هو البداهة ، نجد معايير الجمال نسبية وليس منها معيار مطلق . وإذن فليس هنالك « بداهة » جمالية . وبهذا المعنى كتب الفيلسوف الى « مرسن » يقول إنه إذا كان الناس يعلمون أن «المقام الخامس» أحلى من « المقام الرابع » وأن هذا أحلى من « المقام الثالث الطبيعى» ، وأن هذا المقام الثالث الطبيعى أحلى من «المقام الثالث الناقص» ، «فان هنالك مواضع نلتذ فيها بالمقام الثالث الناقص أكثر مما نلتذ بالمقام الخامس ، وقد تعجبنا نغمة متنافرة أكثر مما تعجبنا نغمة متوافقة» [2] .

لا توجد اذن « بداهة » جمالية : ذلك أنه اذا كان الجميل لا يعني الا علاقة حكمنا بالموضوع ، وهى علاقة يمكن أن تكون ثابتة ، فالارتياح والسرور اللذين يتطلبهما الحس ، لا يمكن تحديدهما . ومن أجل هذا خلص ديكارت من بحثه فى الجمال الى الاتجاه الي ما يشبه التصويت العام ، فقال إن الأجمل هو ما يروق أكبر عدد من الناس .

٩ — نستطيع الآن أن نجيب على السؤال الذى استهللنا به هذا البحث ، فنقول مع « فكتور باش» . [3] نعم إن هنالك نظرية جمالية ديكارتية ، وهذه النظرية ليست هى ما جرى العرف بأن ينسب الى المذهب الديكارتى ، وإن ديكارت لم يخلط بين الجميل

(١) رسالة الأب مرسن بتاريخ ١٨ مارس سنة ١٦٣٠

(٢) رسالة إلى الأب مرسن بتاريخ ٤ مارس سنة ١٦٣٠

(٣) فكتور باش ، المصدر السابق ، ص ٧٥ — ٧٦

والحق ، بل ميز بينهما تمييزاً دقيقاً : فالجميل يرجع فى وقت واحد إلى عالمين ، عالم الحواس وعالم الذهن ، وربما كان نصيب الحواس أهم من نصيب العقل .

ولكي نفهم نظرية الجمال الديكارتية يجب أن نفسرها وفقاً لنظرية الانفعالات: فقد رأينا الفيلسوف يفسر الابداع الشعرى « بقوة الهيجان الذى للارواح الحيوانية » ، والانفعالات عند ديكارت تشارك فى النفس والبدن من حيث أنهما متحدان . وقد جعل لهذا التقسيم أهمية كبيرة ، وذهب الى القول بأن الحياة مستقلة عن حضور النفس أو غيابها ، وأن الانفعالات سببها الأرواح الحيوانية التى هى أيضاً « أجسام صغيرة جداً وتتحرك بسرعة شديدة » وأنه بالتالى يجب تمييزها عن الإرادات التى لاترجع إلا إلى النفس والتى تحدث من نفسها . فجمال الجمال ليس هو عالم الامتداد ولا عالم الفكر ، وليس هو عالم الأجسام ولا عالم النفس ، بل هو ذلك « العالم الثالث » الذى يولد من اتحاد العالمين ، والذى هو — كما يقول شارل أدام : « أقرب العوالم الثلاثة الى الواقع » [1] ، هو « عالم الضوء والحواشى والأطراف ، وجميع الصفات الحسية ، عالم العواطف ، عالم الأهواء والانفعالات » وهو أيضاً عالم الفن والجمال .

وإذن فليس هنالك معيار للجميل ولا للسار . ويعتمد الحكم الجمالى على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى . وليس هنالك من قاعدة شاملة كلية: ذلك أن الجميل يعتمد على الحواس وعلى الخيال وعلى الذاكرة وعلى الأمور الخارجة عن نطاق العقل والتى هى من قبيل الشعور . الجميل من شأن عالم اتحاد النفس بالبدن ، وهو عالم لا وضوح فيه ولا تميز . واذا كانت أحكام الذوق غير شاملة ولا كلية ، فذلك لأن فردية الشعور تعتمد على تشريح الجهاز العصبي فى الإنسان . وليس فى الإمكان أن يكون هنالك « مقياس » للجميل ، لأن المقياس موضوع العلم الرياضى ، أى موضوع علم يقينى بديهى . والانسان قادر على أن يدرك الجميل ، لأنه خليط من نفس وبدن . ولكن الجميل بهذه الصفة « لم يبلغ بعد الى رتبة العقل » فليس من الممكن أن يقوم منه علم دقيق [2] .

(١) شارل آدام : « مؤلفات ديكارت » م ١٢ ص ٤٩٥

(٢) رفودالون ، المقال المشار اليه ، ص ٥٤

١٠ — إذا صح هذا التفسير لفكر ديكارت فهذه النظرية الجمالية الديكارتية ذات اتصال بنظرية كبار المثاليين الألمانيين ، على الرغم من كل الاختلافات العميقة : فقد صنع ديكارت ما سيصنعه هؤلاء النظار من بعده ، فجعل من الجمال مجالا يشارك في العالم الحسي والعالم العقلي معاً ، جعله مجالا وسيطا — eine Mitte كما يقول الألمان — وهمزة وصل ونقطة التقاء .

وبهذا الاعتبار نستطيع الآن أن نقول : إن ديكارت كان في علم الجمال رائداً من الرواد الذين مهدوا السبيل لكبار المنشئين الجماليين في أواخر القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر .

مميزات الأخشاب المزخرفة

فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر

للدكتور فريد شافعى

يسترعى نظر الباحثين فى الآثار الاسلامية أن التحف الخشبية التى تنسب إلى مصر فى العصور الاسلامية المختلفة تصل فى مجموعها الى أضعاف ما ينسب الى باقى الأقطار الاسلامية الباقية مجتمعة . مع أن مصر — كما نعلم — من أقل تلك الأقطار إنتاجاً للأخشاب.

وإذا قدرنا أن ذلك العدد الكبير من التحف قد وصل الينا برغم العوامل المتعددة التى تتسبب عادة فى تلف الأخشاب من حريق ورطوبة وسلب وتخريب، فاننا لنتساءل عما كان يصل اليه العدد اذا لم تتعرض الأخشاب لتلك العوامل المخربة ! ومن الواضح أن النقص الكبير فى عدد التحف الخشبية التى تنسب إلى الاقطار الاسلامية الأخرى يعود بداهة الى تلك العوامل التى تعرضت لها تلك الأقطار فى مختلف العصور .فقد كان كثير منها مسارح للمنازعات والحروب الداخلية والخارجية . وكانت مصر أقلها تعرضاً لمثل هذه العوامل فحفظت لنا تلك التحف الخشبية العديدة التى تقوم بأوفر عون فى دراسة زخارف الخشب وتطوراتها فى مختلف العصور فى حلقات متصلة اتصالا وثيقاً ندر أن يوجد بينها الفواصل الغامضة التى تكثر فى مراحل التطور فى باقى الأقطار الاسلامية فى الشرق والغرب .

الطراز الطولونى (من الربع الثالث من القرن ٩ م الى نهاية القرن ١٠ م) .

لا شك أن أساليب الزخرفة والحفر فى هذا الطراز هى من نفس النوع الذى رأيناه فى سامرا فى الحفر فى الجص واصطلحنا على تسميته بطراز سامرا الثالث، فالطراز الطولونى هو فى الواقع اسم لطراز سامرا العباسى فى مصر ولدينا أمثلة

عديدة توضح العلاقة الوثيقة والمميزات المشتركة بينهما فى عناصر الزخارف وأسلوب الحفر .

وقد تتبعنا فى مقال سابق [1] التطور الحاسم الذى حدث لأساليب الزخرفة المحفورة فى الجص عند بناء مدينة سامرا ، ورأينا كيف تدرجت تلك الأساليب فى مراحل التطور المتتالية التى أطلق عليها الطراز الأول والطراز الثانى والطراز الثالث .

وكان من رأينا [2] أن مراحل التطور هذه — التى تمت فى فترة لا تزيد على ربع القرن — كانت نتيجة للحاجة الشديدة إلى الاقتصاد فى الوقت الذى يتطلبه عمل الزخارف وتغطية أوجه الجدران بها . فقد كان العمران وتشييد العمائر فى سامرا سائراً بخطى سريعة جداً وكان على الصناع أن يلبوا مطالب أصحاب العمائر من حيث البناء والزخرفة . فلجأ المزخرفون إلى التبسيط من الطراز الأول الذى كان يتطلب مجهوداً فنياً خاصاً من حيث التأنق فى العناصر وتفاصيلها الدقيقة وحفر الأرضيات حولها ، فابتكروا الطراز الثانى وهو يتميز بالعناصر المسطحة التى تتمم بعضها وتكاد تتلاصق فلا يفصلها عن بعضها إلا قنوات ضيقة . واختفت بذلك تلك الأرضيات التى كانت تحيط بالعناصر فى الطراز الأول . ثم تطور الطراز الثانى إلى الثالث . وتلاصقت فيه العناصر تماما وأصبح قطاعها محدبا يعطى لها ظلالا متدرجة تختلف عن تلك الظلال الحادة الحالكة التى كانت تلقيها العناصر على الأرضيات الغائرة حولها فى الطرازين الأول والثانى .

انتفع الفنانون بمميزات الطراز الثالث فاستغلوا بساطتها وسهولة حفرها فى عمل قوالب يستخرج من كل أصل زخرفى منها نسخ جصية عديدة لتغطية الأسطح الكبيرة من الجدران فى وقت قصير . ويهمنا فى هذه القوالب السلبية أن القالب منها كان يعد له النموذج الزخرفى الخاص به — أى الأصل الايجابى — بحفره فى الجص أو الخشب [3] .

---

(١) فريد شافعى : زخارف وطرز سامرا : مجلة كلية الآداب المجلد ١٣ الجزء ٢ ص ١ — ٣٩ ، ١٣ لوحة

(٢) المقال السابق ص ٦ — ٨

(٣) المقال السابق ص ١٥ — ١٦

أما تطور زخارف الخشب فى سامرا فمن المرجح أن خطواته لم تتمش مع مراحل تطور الجص . إذ لم يعثر على أى مثل من الخشب المزخرف يصح اعتبارة من الطراز الثانى أو اعتباره قريبا منه . وأغلب الظن أن فنانى الخشب لم تكن بهم حاجة الى التحايل فى أساليب صناعة الخشب كالحاجة اليها فى الجص ، أى لم تكن هناك ضرورة لوجود الطراز الثانى فى الخشب وهو الذى يعتبر مرحلة تبسيط للزخارف والذى يصل الطراز الأول بالثالث .

ويمكننا القول إذن بأن صناعة الزخارف الجصية واستعمال الخشب فى إعداد النماذج الزخرفية الأصلية لعمل القوالب السلبية قد فتح أمام الفنانين المشتغلين بالخشب وزخرفته مجالا جديدا فى هذا الفن إذ لمسوا السهولة والسرعة الكبيرتين اللتين تتوفران فى طريقة حفر زخارف ذلك الطراز فضلا عما اكتسبته الزخارف من مظهر طلى جديد وشخصية مميزة فأخذوا فى تطبيق هذه التقاليد الجديدة على صناعة الأخشاب المزخرفة فى سامرا والعراق ولكن لم يصلنا من منتجاتها إلا اليسير بسبب العوامل التى أشرنا اليها من قبل فى مستهل هذا المقال .

وجاء أحمد بن طولون من سامرا وجاء معه بالتقاليد السامرية فى العمائر والفنون الزخرفية فاستوطنت مصر وترعرعت فيها . وطغت أساليبها الجديدة على الأساليب المحلية واجتذبت الصناع المصريين فتخلى كثير منهم عن تقاليدهم القديمة الى الجديدة . وصلنا لحسن الحظ من أمثلتها فى مصر عدد ضخم لا يقع تحت حصر ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بجانب كبير من ذلك العدد [1] يساعدنا كثيراً على دراسة تلك التقاليد وتتبع تطوراتها .

* * *

مميزات طراز سامرا الثالث أو الطراز الطولونى فى الخشب :

تطورت العناصر الزخرفية فيه — وخاصة النباتية — إلى وحدات كبيرة تتم بعضها البعض بحيث لا تترك أرضية . ونتج عن هذا التلاصق تصرف كبير فى أشكال عناصر كثيرة منها ، ولكنها بالرغم من ذلك لم تفقد صلتها بأصولها

(1) Pauty : Bois Sculptés jusqu'à l'Époque Ayyoubide, Le Caire, 1934.

فى الفنون الهلنيستية والساسانية . بل اننا لا نعثر على أى عنصر أجنبى خارج عن مجموعة العناصر المعروفة فى الشرق الأوسط .

ويمكن تلخيص الظواهر البارزة فى تلك الزخارف والتى تميز شخصيتها الاسلامية كالآتى [1] :

(١) عناصر الأوراق الجناحية (شكل ١): وهى فى الحقيقة أنصاف أجنحة ساسانية. ومصدرها الأصلى عناصر الأجنحة المنتشرة فى الرسوم الساسانية وزخارفها



(شكل ١)
ورقة جناحية ، سامرا طراز ٣
Creswell, II. Pl. 67 b.



(شكل ٢)
أجنحة ساسانية
Erdmann, Ars Islamica, IV. Figs. 13-14

والتى كثيراً ما كانت تستعمل فى تيجان القياصرة الساسانيين كتاج خسرو الثانى مثلا (شكل ٢) ثم تطورت الأجنحة باختزال الضلوع والاقتصار على المحيط الخارجى (شكل ٣) ويسميها الأستاذ هرتزفلد « البالمت الجناحية » (Flügel-Palmette).



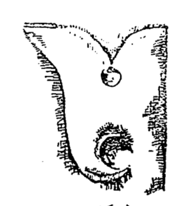
(شكل ٣)
أوراق جناحية ساسانية
Orbeli & Trever: Orfevrerie Sasanide, Pl. 73



(شكل ٤)
ورقة كأسية مقسومة ثنائية ، سامرا طراز ٣
Creswell, II. Pl. 74 c,

(١) انظر مقالنا : زخارف وطرز سامرا ، ص ٥ وما بعدها . وقد آثرنا ملخص لها هنا لسهولة استطراد البحث .

(٢) عناصر أنصاف الكؤوس (أشكال ٤—٦) : وأصلها فى رأينا عناصر الكؤوس الكاملة المعروفة فى الفنون الهلنيستية والساسانية ثم انحرف وضع العرق



(شكل ٥)
ورقة كأسية مقسومة ثنائية سامرا طراز ٣
Herzfeld : Wandschmuck, Taf. XIV.



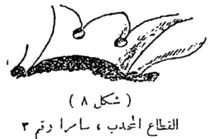
(شكل ٦)
ورقة كأسية مقسومة ثلاثية سامرا طراز ٣
Herzfeld : Wandschmuck, Abb. 213e,
Orn. 199e.

إلى جانب منها فنتجت تلك الأشكال نصف الكأسية . ونعتبرها — حتى الآن — عناصر اسلامية صميمة ولدت بالعراق فى الربع الثانى من القرن ٣ هـ (٩ م) وهى فى الحقيقة — إن شئنا الدقة — هيئات إسلامية جديدة لعناصر قديمة سابقة للاسلام .

(٣) ظاهرة التجويف فى قاع العناصر الجناحية والكأسية (شكل ٧) : وأغلب ظننا أنها مشتقة من التجويف الموجود فى العناصر الجناحية التى انحدرت من الفن الساسانى كما سبق القول (شكل ٣) .



(شكل ٧)
قاع مجوف ، سامرا



(شكل ٨)
القطاع المحدب ، سامرا رقم ٣

(٤) فكرة تلاصق العناصر بحيث تتم بعضها البعض ولا تترك فراغا بينها . وقد سبق القول بأن السبب المباشر لهذا الأسلوب هو الحاجة إلى الاقتصاد

فى الوقت والنفقة لانتاج كيات كبيرة من الزخارف فى أقل وقت ممكن (Mass Production) . وقد نتج من هذه الفكرة اختفاء الأرضيات اختفاء تاماً فلا يوجد بين العناصر فراغ أو ظلال عميقة كما كانت فى فترة الانتقال .

(٥) ظاهرة القطاع المشطوف أو المحدب (شكل ٨) : وهى ظاهرة كانت تساعد كثيراً على استخراج نسخ كثيرة متعددة من قالب واحد [١] .

(٦) ظاهرة خروج العناصر النباتية من بعضها : بمعنى أن يمتد طرف من العنصر حتى يصبح عرقا ينبت منه عنصر آخر قد يتحول طرفه إلى عرق وهكذا . وقد وجدت هذه الظاهرة قبل الاسلام فى فنون الشرق الأوسط وخاصة فى زخارف الشام من العصر المسيحى [٢] . ولكنها وضحت نهائياً وتم نضجها وانتشر استعمالها إلى حد كبير فى الفن الاسلامى وصارت من أهم مميزاته الصريحة غير أنها على أى حال لم تقض على الفكرة القديمة وهى خروج العناصر مباشرة من العروق وبقيت الظاهرتان متلازمتان فى مدارس الفن الاسلامى فى الشرق الأوسط والأدنى بوجه عام .

(٧) قصر العروق قصراً واضحاً فهى لا تكاد تبين من قصرها ومن تلاصق العناصر ببعضها .

* * *

وأمثلة هذا الطراز فى أخشاب مصر منذ العصر الطولونى حتى قيام الدولة الفاطمية عديدة لا يزال بعضها موجوداً فى الآثار القائمة مثل الكسوات فى باطن أعتاب ثلاثة أبواب بجامع ابن طولون [٣] . وزخارف إحدى هذه الكسوات [٤] تكاد تكون نسخة طبق الأصل من قطعة خشبية مزخرفة عثر عليها فى حفائر سامرا [٥] . وهى من الأدلة التى تثبت الأصل العراقى لهذه الزخارف .

---

(١) زخارف سامرا ص ٦ — ٨

(٢) Creswell; E.M.A., Vol. I, Figs. 49-50.

(٣) Creswell: E. M. A., Vol. II, Pl. 113

(٤) المرجع السابق لوحة ١١٣ ب .

(٥) Herzfeld; Die Wandschmuck von Samarra Pl. XLI/103.

كما أن لها أهمية أخرى كبيرة فهي تمثل حلقة من أقدم الحلقات الثابتة التاريخ فى الطراز الطولونى .

وقد استلفت نظرى فى إحدى زياراتي لمدفن الخلفاء العباسيين على جانبي الباب من الداخل جزءان من الشريط الخشبي الذى يحيط بالجدران من الداخل والذى نقش عليه بالدهان آيات قرآنية وبوجهى هذين الجزءين زخرفة محفورة تشبه كثيراً الزخرفة الموجودة فى القطعة الخشبية من سامرا والكسوة الموجودة فى جامع ابن طولون وأشرنا إليها فيما سبق . وليس من المستبعد أن تكون تلك القطع الطولونية الموجودة فى مدفن الخلفاء العباسيين قد أخذت من جامع ابن طولون نفسه أو من غيره من الآثار الطولونية . وهناك أمثلة متعددة أخرى حدث فيها أن انتزعت قطع وأشرطة خشبية من بعض الآثار القديمة وأعيد استعمالها فى آثار أحدث منها فى التاريخ . كما حدث مثلا فى الأشرطة المعروفة بأشرطة قلاوون فقد ألصق وجهها ذو الزخارف الفاطمية على الحائط واستعمل الوجه الخالى للنقش عليه بزخارف من عصر قلاوون وسنرى فيما بعد أمثلة أخرى من هذا النوع .

وقد نشر عدد كبير من قطع هذا الطراز المحفوظة بمتحف الفن الاسلامي [1] ومن هذه القطع أربع نسبت الى الطراز الأموى (أرقام ٣٥٨١ ، ٤٦٩٥ ، ٤٧٧٣ ، ٤٧٧٥) [2] . وهى نسبة خاطئة لوضوح مميزات الطراز الثالث السامرى من حيث تلاصق العناصر التام ببعضها وأسلوب القطاع المشطوف فى حفر العناصر .

ونلاحظ فى قطعة خشب بالمتحف (رقم ١٤٤١)[3] أن الحشوات ذات الزخارف الطولونية قد أحيطت باطارات من أشرطة ضيقة تملؤها زخارف مكونة من عرق متموج يخرج منه أصناف نخيلية بالتبادل لها أرضية غائرة واضحة . أى أنها تجمع بين الأسلوبين الأموى والطولونى . فهى تعزز ماقلناه فى الطراز الأموى [4] من أن ميل الفنانين الكبير إلى الطراز الطولونى لم يقض على التقاليد الأموية بل أصابها

---

(١) Pauty : Bois Sculptés ..., Pls. XII—XXII.

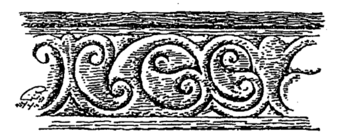
(٢) المرجع السابق لوحة (٣) .

(٣) المرجع السابق لوحة (١٢) .

(٤) فريد شافعى : الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى ص ١٠٢ — ١٠٣

ركود فحسب قل معه إنتاجها وبقيت منه رواسب عادت مرة أخرى الى النشاط والانتشار فى العصر الفاطمى منذ النصف الثانى من القرن ١١ م كما سنرى فيا بعد .

ومما يلاحظ فى مراحل تطور هذا الطراز الطولونى — أو السامرى الثالث فى مصر — أنها سارت فى بطء استغرق ما يزيد على قرن من الزمان حتى بدت بعض معالم التطور والتغيير واضحة فى جانب من مميزاته . ولدينا لحسن الحظ أمثلة ثابتة التاريخ تساعدنا على تتبع تلك المراحل . فمنها الكسوة المزخرفة للأربطة الخشبية بين العقود الحاملة لقبة جامع الحاكم بأمر الله — ٣٩٣هـ/١٠٠٣م [١] — فبالرغم من أن زخارفها لا زالت تحتفظ بكثير من الطراز الطولونى إلا أننا نجد العروق التى كانت قصيرة تكاد تنعدم نراها مرة أخرى قد ظهرت واستطالت فى وضوح بين (شكل ٩) .



(شكل ٩)
زخارف على كرة خشبية فى مسجد الحاكم (٣٨٠ — ٤٠٣ هـ)

وهو تطور ازداد وضوحه فى أوائل القرن ١١ م كما نراه فى حشوات باب الحاكم بأمر الله الذى كان بالجامع الأزهر ويؤرخ فى سنة ٤٠٠ هـ / ١٠١٠ م [٢] وهو فى الواقع يعتبر من المرحلة الفاطمية الأولى .

ويمكننا القول إذن بأن القطع التى تتضح فيها استطالة العروق يحسن تأريخها فى نهاية القرن ١٠ م وأوائل ١١ م . ولذا فان هناك بعض القطع التى نرجح نسبتها إلى أواخر القرن ١٠ م مثل رقم ٤٦١٤ ، ٤٦٢٠ [٣] بمتحف الفن الاسلامي وكانت تنسب إلى القرن ٩ م بينما تبعد كل البعد عن الأسلوب الطولونى القصير العروق وتقرب كثيراً فى الشبه بزخارف الأربطة فى جامع الحاكم .

* * *

(١) Creswell : The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I, Pl. 20 a—c.
(٢) Creswell : ibid., Pl. 33, Pauty : Op. cit. Pls. XXIII—XXV.
(٣) Pauty : op. cit. Pl. XII.

ويوجد بعض القطع التى تحتوى على زخارف لحيوانات وطيور حوّر فى رسمها لتخضع لأسلوب سامرا الثالث فى الحفر . ففى متحف الفن الإسلامى قطعتان (رقم ٦٢٨٠/١ و١٧٨٣) [١] تتكون زخارف كل منهما من طائرين متقابلين فى وضع متماثل (شكل ١٠) ويحيط بهما عناصر نباتية . كما توجد بالمتحف قطعتان (رقم ٤٦٠٤ و٦٨٧٨) [٢] فى الأولى منهما رأس لحيوان هو فى الغالب حصان وفيها رشاقة واتقان وبجانبها زخارف نباتية من الطراز الطولونى الذى تطرق اليه تطور واضح فى استطالة العروق مما يرجح نسبتها إلى نهاية القرن ١٠ م وأوائل القرن ١١ م . أما القطعة الثانية ففيها مثل تلك العناصر ولكنها ليست بالاتقان الذى رأيناه فى القطعة السابقة



(شكل ١٠)
متحف الفن الاسلامى (رقم ٦٢٨٠/١)

وتذكرنا هذه القطع بتحفة خشبية محفوظة بمتحف اللوفر [٣] إذ يوجد بها رأس عصفور أو طائر له عنق طويل ويتدلى من منقاره ورقة نباتية . وحوله بعض العناصر النباتية وحفرت الزخارف كلها بالأسلوب الطولونى فى أوائل القرن ١٠ م .

* * *

يستلفت النظر ندرة القطع التى تحتوى على زخارف الطراز الثالث مشتركة مع كتابات كوفية . ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بثلاث قطع بها كتابات كوفية وتملأ الأرضية بينها زخارف نباتية من الطراز الثالث (أرقام ٩٠٤٢ — ٩٠٤٦) [٤] وينسبها بوتى إلى القرن العاشر الميلادى ويقول عنها إنها أجزاء من تابوت . وفى ظننا أن إحداها (رقم ٩٠٤٢) لا صلة لها بالأخريات ذوات الآيات القرآنية

(١) بوتى : لوحة ٢١
(٢) المرجع السابق لوحة ٢٨
(٣) Migeon : Les arts musulmans, Pl. XXXVII/2.
(٤) بوتى : لوحة ٦

ولا بالتابوت فنص الكتابة فيها هو : « ساه ويمن وسعادة ونعمة وغبطة و » .
وكلها نصوص دعائية للأحياء لا للأموات .

* * *

والأسلوب السامرى لا يقتصر وجوده فى الخشب على الزخارف المحفورة فيه بل نراه أيضاً فى الزخارف المرسومة بالألوان على الخشب . وبمتحف الفن الاسلامى عدد من الألواح الخشبية (رقم ١٣١٠ ، ٢٩٤٣) [١] زينت بزخارف ملونة بها عناصر من الطرازين الثانى والثالث وثيقة الصلة بمثيلات لهـا مرسومة بالألوان على ألواح عثر عليها فى جفائر مدينة سامرا [٢] .

مميزات الطراز الفاطمى :

تناول الدكتور لام هذا الطراز ببحث قيم [٣] وقسمه إلى مراحل مختلفة تتبع فيها تطوره بالتحليل الدقيق . ولكننا لاحظنا فيه مأخذا هاما هو أنه اعتمد على ترتيب الاستاذ هوتزفلد لطرز سامرا الثلاثة ، الذى كان متبعا بين علمـاء الآثار فى وقت عمل بحثه ، والذى يخالف ماتم الاتفاق عليه بعد ذلك من حيث الترتيب الزمنى لتلك الطرز والذى لخصناه فى مستهل بحثنا هذا . وقد نتج من هذا الاختلاف أنه وضع بعض التحف الخشبية فى تاريخ يبعد كثيرا عن التاريخ الصحيح لهـا والذى كان يمكن الوصول اليه بسهولة اذا اتبع النظام الأخير فى ترتيب تلك الطرز .

---

(١) بوتى : لوحة ١٩

(٢) Wandschmuck, Pls. LXVII—LXIX.

(٣) Lamm (C.J.): Fatimid Woodwork, its Style and Chronology. in the B.I.E., t. XVIII (1935-6), pp. 59-91 ضم هذا البحث بعض القطع غير المصرية فمنها الباب والعتب فى مسجد سيدى عقبة قرب مدينة بسكرة فى الجزائر وينسبان إلى المنصور ثالث الخلفاء الفاطميين (Marçais : Manuel, I,pp.178 Fig. 100) وأبواب المكتبة فى مسجد القيروان (Migeon ; Manuel, I, p. 294,Fig.109). ثم المقصورة فى نفس المسجد . وتنسب هى والأبواب إلى أعمال الأمير المعز بن باديس من بنى زيرى فى حوالى سنة ١٠٤٠ م . وقد أشرنا إليها هنا فى هذه الحاشية للعلم بها فليس لها علاقة بسير تطور الأخشاب المزخرفة فى الطراز الفاطمى فى مصر .

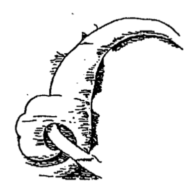
ولذا فاننا اتبعنا فى بحثنا هذا تقسيما لمراحل تطور زخرفة الأخشاب فى الطراز الفاطمى ومميزات كل منها على أساس الترتيب الأخير لطرز سامرا . فهو فى الواقع أساس سليم يوضح كثيراً من النواحى الغامضة فى تطور الطراز الفاطمى ويساعد على استبعاد نقط الضعف والتردد التى كان يحس بها الباحث فى تأريخ بعض التحف الخشبية الفاطمية والتى نشرت فى بعض مراجع الخشب الاسلامى .

* * *

المرحلة الأولى الفاطمية [1] (النصف الأول من القرن ١١ م) .

تبدأ هذه المرحلة مع وضوح التطور فى الزخارف المحفورة فى الخشب الذى يتمثل فى أشكال بعض العناصر وفى بعض الظواهر . ومميزاتها هى :

١ — بدأ انتشار عنصر الورقة النخيلية المقسومة ذات الفصين (شكل ١١)



(شكل ١١)
ورقة نخيلية ذات فصين
(بوتى لوحة H قطعة ٩٤٨٥)



(شكل ١٢)
الورقة ذات هيئة النعل
(بوتى لوحة G رقم ٩٤٨٤)

وكان يندر وجودها قبل الآن فى الفن الاسلامي وما قبله ندرة كبيرة . ونراها هنا فى باب الحاكم [2] وفى القطعة (رقم ٩٤٨٥) بمتحف الفن الاسلامى [3] وقطع كثيرة

(١) المقصود من بدء إحدى المراحل هو بدء انتشار ووضوح أشكال خاصة لبعض الظواهر والعناصر فى تلك المرحلة . ولكننا لا نعنى بذلك أن تكون تلك البداية هى نهاية المرحلة السابقة لها . فان هذه المرحلة السابقة قد يستمر استعمال بعض من ظواهرها وعناصرها فى المرحلة التالية لها إلى جانب الظواهر والعناصر الخاصة بالأخيرة .

(٢) بوتى : لوحة ٢٥

(٣) المرجع السابق : لوحة H .

أخرى[1] ونلاحظ فى هذه الورقة أن أحد الفصين قد طال وتضخم وتضاءل الآخر بجانبه بل وصل أحياناً إلى أن يكون التواءاً رفيعاً .

٢ — ظهر عنصر له هيئة غريبة (شكل ١٢) له فص واحد كأنه نصل سكين مقوس كما فى القطعة (٤٦٢٢) [2] بمتحف الفن الإسلامى ونفضل وضعها فى بداية القرن ١١ م إذ نرى ذلك العنصر فى حشوة باب الحاكم . وزخارف أربطة العقود فى مسجد الحاكم [3] (شكل ٩) وفى قطعة رقم (٩٤٨٤)[4] بمتحف الفن الاسلامى . ومن المحتمل أن يكون هذا العنصر قد تطور من الورقة النخيلية المقسومة ذات الفصين بعد اختزال الفص الصغير فبقى الكبير على تلك الهيئة الغريبة .

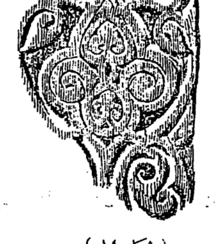

(شكل ١٣)
الورقة ذات هيئة البلطة
(بوتى لوحة ٢٦ — رقم ٨٣١٠)

٣ — تطورت الورقة الجناحية فأصبح لطرفها العلوى التواء قوى بالاضافة إلى الالتواء الذى كان بقاعها (شكل ١٣) وصار لها هيئة كالبلطة سماها الدكتور لام « Pulvin leaf » [5] .

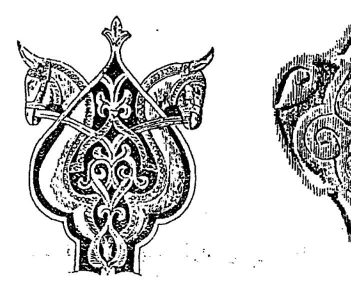
٤ — استطالت العروق طولا بيناً بعد قصرها الشديد فى الطراز السامرى الثالث ونراها فى تحف عديدة بمتحف الفن الاسلامى (أرقام : ٩٤٩٦ ، ٩٤٨٥ ، ٩٤٨٧ — ٩٤٨٨[6] وفى القطعة ٩٤٨٤[6] وأرقام : ٤١٢٩ ، ٤١٤٦ ، ٨٣١٠[7]) كما نراها واضحة جلية فى زخارف حشوات باب الحاكم للجامع الأزهر[8] — حوالى سنة ٤٠٠ هـ / ١٠١٠ م .

(١) بوتى : لوحات ٤٢ ، ٤٣ الخ . . .
(٢) بوتى : لوحة ١٨
(٣) Creswell : The Muslim Arch: of Egypt. Vol I, Pl. 20.
(٤) بوتى . لوحة G .
(٥) لام : المقال السابق ص ٦٣ ، ٦٥
(٦) بوتى : لوحة H .
(٧) بوتى : لوحة ٢٦
(٨) بوتى : لوحات ٢٤ — ٢٥

٥ — عادت الأرضيات إلى الظهور مرة أخرى بعد اختفائها فى الطراز السامرى الثالث وظهرت فى البداية بين العناصر على هيئة ضيقة ولكنها واضحة (شكل ١٤) وفى قطعة (رقم ٩٤٨٥) [١] بالمتحف الاسلامى . ثم ازدادت مساحتها مع مرور الزمن فنراها أكثر اتساعاً فى قطع فى المتحف نفسه (رقم ٣٣٩١ و٣٣٩٢) [٢] .



(شكل ١٤)
باب الحاكم بأمر الله (بوتى لوحة ٢٤)



(شكل ١٥)
متحف الفن الاسلامى (رقم ٣٣٩١)

٦ — ظهرت مناطق منتظمة متماثلة الجانبين تشبه « الخارطوش » أو الدرع تتوسط الحشوات المستطيلة فى الأبواب . وتملأ هذه الدروع زخارف نباتية أدق حجما من العناصر التى تحيط بالدرع . كما نلاحظ أن أرضية الدروع أقل عمقاً من الأرضيات التى حولها (شكل ١٤) ومن أمثلتها فى بداية هذه المرحلة الحشوات (رقم ٤٦٣٦ ، ٤٧٣٦) بمتحف الفن الاسلامى [٣] .

ومن أبدع أمثلة هذه المناطق ماتكون منها من رأسى حصانين متدابرين فى وضع متماثل يوجد منه مثل فى حالة جيدة فى متحف الفن الاسلامى (شكل ١٥)

---

(١) بوتى : لوحة H .
(٢) المرجع السابق لوحة ٤٢
(٣) المرجع السابق : لوحة ٢٨

(قطعة رقم ٣٣٩١) [١]. وتوجد قطعة أخرى بمتحف المتروبوليتان بنيويورك [٢] . ورؤوس الخيل تتوفر فيها القوة والحيوية رغم استعمالها فى أوضاع زخرفية . وبمتحف الفن الاسلامى حشوات أخرى من ذلك النوع (رقم ٣٥٥٣) [٣] فى أبواب من مجموعة قلاوون التى كانت فى الأصل فى القصور الفاطمية ، إلا أن الزمن قد أصابها بكثير من التلف ولم يبق منها الا التخطيط الخارجى لها وللزخارف التى حولها .

٧ — ازدادت حدة ميل الشطف أحياناً وأصبحت الظلال قوية يقل فيها التدرج ومن أمثلتها حشوات باب الحاكم والقطع (رقم ٤٦٢٢ ، ٣٣٩٠) [٤] بالمتحف . ثم القطع التى أشرنا اليها فى الفقرة (٥) .

٨ — عادت ظاهرة خروج العناصر مباشرة من العروق بعد أن سادت فى الطراز السامرى الثالث فكرة خروجها من بعضها . والواقع أن الظاهرتين بقى استعمالهما جنباً الى جنب فى المرحلة الأولى الفاطمية . كما نراها مثلا في باب الحاكم [٥] (شكل ١٤) والقطع المذكورة فى الفقرة (٤) .

وهناك قطعة فى كنيسة العذراء فى دير أبى مقار بوادى النطرون [٦] يصح نسبتها إلى المرحلة الأولى الفاطمية .

ومن التحف التى كانت تنسب خطأ — فى رأينا — إلى هذه المرحلة الفاطمية الأولى حجاب كنيسة الست باربارا . وكان أول من أدلى بهذا الرأى بوتى فى كتابه عن الأخشاب الفاطمية فى الكنائس القبطية [٧] . وقد تبعه فى ذلك كل علماء الآثار الاسلامية الذين تكلموا عن هذا الحجاب فى مؤلفاتهم [٨] . ولكننا بعد

---

(١) بوتى : لوحة ٤٢

(٢) Dimand : Handbook of Muhammadan Decorative Art, Fig. 63 (1947)

(٣) بوتى : لوحة ٤١

(٤) المرجع السابق : لوحة ٤٣

(٥) المرجع السابق : لوحة ٢٦

(٦) White : The Monasteries of Wadi en—Natrun, Pl. XII B.

(٧) Pauty : Bois Sculptés d'Églises Coptes (Époque Fatimid) pp. 13-25, Pls. I-15.

(٨) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ص ٤٥٢ ، كنوز الفاطميين ص ٢٠٤ ، دليل المتحف القبطى لمرقس سميكة باشا ج ١ ص ١٤٧ . Lamm: loc. cit. pp. 74

البحث والتحليل لظواهره الزخرفية المختلفة وجدنا أنه من الأفضل نسبته إلى الربع الثانى من القرن ١٢ م أى الفترة الفاطمية الثالثة . وقد شرحنا فيما بعد (ص ٨٥ — ٨٨) الأدلة التى اعتمدنا عليها فى تعديل تاريخ هذا الحجاب .

* * *

المرحلة الفاطمية الثانية : (النصف الثانى من القرن ١١م، الربع الأول من القرن ١٢م)

تتميز هذه المرحلة بما تم فيها من تطور فى كثير من الظواهر التى تميزت بها المرحلة السابقة بالاضافة إلى عودة انتشار بعض العناصر التى كانت مألوفة فى فترة الانتقال والمتسلسلة من الفنون الهلنيستية . ومميزاتها هى :

١ — امتدت العروق فى أمواج وحلزونات صريحة على الهيئات التى كانت مألوفة فى مرحلة الانتقال .

٢ — كثر ظهور ورقة العنب ذات الثلاثة فصوص وانتشر استعمالها بكثرة كبيرة إلى جانب العناصر الاسلامية الصميمة ذات الأصل السامرى . ونراها فى أمثلة عديدة تنسب إلى هذه المرحلة مثل ألواح قلاوون التى يوجد منها عدد كبير بمتحف الفن الاسلامى[١] . ومنها أيضاً ألواح بالمتحف القبطى بالقاهرة[٢] .

٣ — ظهرت بعض العناصر النباتية المركبة مثل الورقة التى يتوسطها عنصر كالبرعم لعله كوز صنوبر[٣] .

٤ — عادت فكرة خروج العروق من أوانى وزهريات[٤] .

٥ — تمت عودة الأرضيات فى وضوح تام فى هذه المرحلة فنراها فى ألواح قلاوون وغيرها وفى حشوات أبواب من نفس المجموعة[٥] وفى أبواب

---

(١) متحف الفن الاسلامى : ٣١٩٦ ، ٣٤٦٥ — ٣٤٦٧ ، ٣٤٧٠ — ٣٤٧٣ ، ٤١٣٤ — ٤١٣٥ — بوتى : لوحات ٤٦ — ٥٩ ، Creswell : M.A.E., I., Pl. 38, pp. 128-130 Prisse d'Avennes : vol. II Pl. 83

(٢) دليل المتحف القبطى لمرقس سميكة باشا ص ١٤٧ ، ١٦٣

(٣) بوتى : لوحة ٤٤ القطعة ٤٤١

(٤) المرجع السابق : لوحات ٤٩ — ٥٠ الخ . . .

(٥) بوتى : لوحات ٣٩ — ٤٠ ، ٦٠ — ٦١ أرقام ٤١٢٨ ، ٥٥٤ ، Creswell : Ibid. Pl. 39 A.

أخرى [1] . غير أن الأسلوب المتلاصق لم يختف فى هذه المرحلة إذ نراه فى الأشرطة الرفيعة الضيقة التى توجد فى حواف ألواح قلاوون السابقة وفى ألواح قاعة الدردير [2] . والواح مدفن شجر الدر (لوحات : ١ — ٥) .

٦ — تم نضوج مناطق الدروع التى تتوسطها الحشوات ، وزاد التأنق فى محيطها الخارجى وفى الزخارف التى بداخلها (شكل ١٦) .

٧ — انتشرت رسوم الكائنات الحية من آدميين وحيوانات وطيور [3] بل نجد من بينها أشكالا خرافية مركبة من أعضاء من حيوانات مختلفة أو من طيور [4] ونشاهد فى كثير منها حيوية وحركة قويتين بالاضافة إلى أن بعضها محفور فى دقة وإتقان (أشكال ١٦ — ١٧) .



(شكل ١٦)
متحف الفن الاسلامى رقم ٤٥٥



(شكل ١٧)
متحف الفن الاسلامى رقم ٤٠٦١

٨ — زاد التطور فى الثقب الذى يتوسط بعض العناصر الكأسية أو النخيلية فأصبح منطقة واسعة تملأ أحيانا بعنصر نباتى آخر (شكل ١٨) .

* * *

(١) بونى : لوحات ٤٤ — ٤٥
(٢) Creswell : M.A.E; Pl. 49 c.
(٣) بونى : لوحات ٤٦ — ٥١
(٤) المرجع السابق : لوحة ٥٠

ومن أمثلة هذه المرحلة الفاطمية الثانية أبواب من مجموعة قلاوون [1] كانت في الأصل في القصور الفاطمية الأولى التي هدمت وبني مكانها مجموعة قلاوون .



(شكل ١٨)
بمتحف الفن الاسلامي (رقم ٣٥٤٠)

وبها كثير من مميزات هذه الفترة مثل ورقة العنب الثلاثية والأرضيات الواضحة والدروع التي تحتوي على زخارف دقيقة ذات أرضية ضحلة العمق. وبها رسوم آدميين وحيوانات وطيور. غير أن بعض الزخارف النباتية لا زال يحتفظ ببقايا من المميزات الطولونية من حيث تلاصق العناصر والحفر المشطوف كما هو واضح بقطعة (رقم ٤١٢٨)[2] بمتحف الفن الاسلامي.

وهناك بعض حشوات منفصلة (رقم ٤٤١) بالمتحف [3] تحتوي على تلك المميزات وتشبهها حشوات محفوظة بالمتحف القبطي [4] .

بينما توجد أخرى زخرفت بنفس أسلوب أبواب قلاوون ولكن بدون رسوم كائنات حية (رقم ٤٦٨ [5] ، ٣٥٤٠ [6] بمتحف الفن الاسلامي) وحشوات أخرى تشترك مع الأخيرة في التكوين الزخرفي والعناصر والأسلوب (رقم ١٦٠١ ، ٣٧٣١) [7] ، (رقم ١٦٤٧ [8] بالمتحف) ولا ندري على أي أساس نسبها بوتي الى القرن ١٢ م بينما نسب التي تشبهها تماما الى القرن ١١ م [9] ، وفي رأينا أن كل هذه الحشوات يجب أن تنسب الى هذه المرحلة الفاطمية الثانية .

---

(١) بوتي : لوحات ٣٩ — ٤١ ، ٦٠ — ٦١
(٢) المرجع السابق : لوحات ٣٩ — ٤٠
(٣) بوتي : لوحة ٤٤
(٤) بوتي : أخشاب الكنائس القبطية لوحة ٤٠
(٥) بوتي : المرجع الأول : لوحة ٤٤
(٦) المرجع السابق : لوحة ٤٥
(٧) المرجع السابق : لوحة ٩١
(٨) المرجع السابق : لوحة ٧٩
(٩) المرجع السابق : لوحة ٤٥

وهناك حشوات تنسب الى هذه الفترة وتوجد فى أديرة وادى النطرون فمنها حشوة فى باب فى دير البراموس[1] ونعتبره من أرشق أمثلة هذه المرحلة ، ففيها ذوق فنى رائع يتجلى فى المنحنيات القوية المتعددة والتى تتوازى مع بعضها فى توافق وانسجام كما يوجد أشباه لها فى دير أبى مقار[2] وهناك أمثلة أخرى فى باب فى دير الأنبا بشواى[3] . ولا يفوتنا أن نشير الى صلة الشبه الوثيقة بين هذه الحشوات وبين حشوة من كنيسة المرتورانا فى صقلية[4] مع بعد الشقة .

أما ألواح قلاوون التى سبقت الاشارة اليها فهى من أهم أمثلة هذه المرحلة[5].

وهى ألواح طويلة زخرفت بتقسيمها إلى ثلاثة أشرطة ، الأوسط عريض وفى حافتيه العليا والسفلى شريطان رفيعان مزخرفان بعروق على هيئة أمواج مطردة أو متقابلة فى تماثل . وتخرج منها أوراق نخيلية وأنصاف نخيلية . وفى أمثلة قليلة منها (رقم ٣١٩٦ ، ٤١٣٥) بمتحف الفن الاسلامى[6] نرى هذه الأشرطة الرفيعة قد زخرفت بحلزونات بداخلها عناصر نباتية ورسوم حيوانات وطيور . أما الشريط الأوسط العريض فقد قسم إلى مناطق هندسية من مستطيلات أفقية مدببة الطرفين بالتبادل مع نجوم ذات ثمانية رؤوس أربعة منها مثلثة وأربعة أنصاف دوائر فى وضع متبادل . وتملأ هذه المناطق عناصر آدمية وحيوانات وطيور تمثل موضوعات مختلفة منها مناظر صيد وقنص ومنها مجالس شراب وطرب وغير ذلك . وملئت أرضية تلك العناصر بزخارف نباتية دقيقة مستواها منخفض عن مستوى المناطق الهندسية والأشرطة الرفيعة وعناصر الكائنات الحية . أى أن الحفر فى هذه الألواح قد عمل على ثلاثة مستويات .

ومن الملاحظ فى رسوم الكائنات الحية أن بعضها يمتاز بحيوية وحركة ولكنها تفتقر إلى إتقان وحسن تهو فى صناعتها .

---

(١) White., pp. XXVIII and 239, Pl. LXXXVI/A—B.

(٢) Ibid., pp. XXVIII, 101 ff., 154, Pl. XXVII/A.

(٣) Ibid., pp. XXVIII, 153 ff., Pl. XLVII/A—B.

(٤) Kühnel: Islamische Kleinkunst, p. 200, Fig. 169

(٥) بوتى : لوحات ٤٦ — ٥٩ ، كريسول : لوحة ٣٨ وص ١٢٨ — ١٣٠

(٦) بوتى : لوحة ٥٩

وهناك ألواح أخرى من موقع مجموعة قلاوون أيضاً ولكنها زخرفت بطريقة مختلفة فلم تخضع للتقسيم الهندسى السابق بل حفرت فيها رسوم غزلان فى أوضاع متماثلة تحيط بها عناصر نباتية [1] . وبلغت رسوم الغزلان مبلغاً كبيراً من القوة فى التعبير عن الحيوية والحركة حتى ليخيل الينا أن الفنان قد قصد من إخراج الزخارف النباتية التى تحيط بأرجل الغزلان بحيث تعبر عن غبار يتصاعد حول حوافرها الدقيقة ويثيره ركضها (شكل ١٧) .

وتشاركها فى بعض هذه المميزات ألواح أصلها من سقف [2] تتناثر عليها فى توزيع هندسى مناطق ذات أشكال هندسية منتظمة غائرة عن سطح اللوح وتملأها زخارف حيوانية حولها زخارف نباتية .

وفى مدفن شجر الدر ، ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠ م ، توجد ألواح مثبتة بالجدران من الداخل فى مستوى أعتاب الأبواب وتحت قبة المحراب . وننتهز هذه الفرصة لننشرها هنا لأول مرة (لوحات ١ — ٥) .

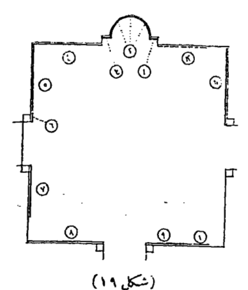
وليس هناك من شك فى أن هذه الألواح قد صنعت فى العصر الفاطمى وانتزعت من مكانها الأصلى لاستعمالها فى هذا المدفن . فالتكوين الزخرفى فيها هو نفسه الموجود فى ألواح قلاوون . فهناك الأشرطة الرفيعة من أعلا ومن أسفل. كما تتكون زخرفتها فى العروق المتموجة فى اضطراد أو تماثل ، وتخرج منها أوراق نخيلية وأنصاف نخيلية . ثم قسمت الأشرطة الوسطى العريضة إلى نفس المناطق الهندسية التى سبق أن رأينا فى ألواح قلاوون . إلا أنها ملئت فى ألواح شجر الدر بكتابات كوفية كلها آيات قرآنية ماعدا شريط واحد به عبارات دعائية . أما الأرضيات حول الكتابات فقد ازدحمت بعروق على هيئة تموجات وحلزونات بداخلها أوراق عنب ثلاثية . وهى نفس الزخارف السابقة فى ألواح قلاوون . إلا أننا نجد اختلافاً هاماً فى عدد المستويات إذ كان عددها فى مجموعة قلاوون ثلاثة مستويات أما فى مدفن شجر الدر فعددها اثنان .

---

(١) بوتى : لوحة ٣٨ — أرقام ٤٠٦١ ، ٤٠٦٢ .

(٢) Pauty: B.I.E. t. XV, pp. 99-107, 7 Pls. and 1 Fig.

وفيما يلى بيان الأشرطة وما تحتويه من كلمات ورتبت أرقامها حسب التوزيع المبين فى التخطيط التوضيحى للمسقط (شكل ١٩) .



(شكل ١٩)
تخطيط لمسقط مدفن شجرة الدر

رقم (١ — لوحة ا) « لله جنو (د).

رقم (٢—لوحات ١ ، ٢ ب)« السموات» «والأرض و كا»« ن ا »« لله عليما حكيما » ، « لـ ‖ الو ‖ دخل ‖ منين وا »

رقم (٣ — لوحة١) « لو » « منات .

رقم (٤ — لوحة ٣ /ا) « تجري من » « تحتها » « الانهار خالدين فيها و » « يكفر عنهم سيئاتهم و كان ذلك عند .

رقم (٥ — لوحة ٣ /ب) « ويهديك صر » « اطا » « مستقيما و » « ينصرك » « الله نصرا »

رقم (٦ — لوحة ٣ /ب) « نعمته عليك »

رقم (٧ — لوحة ٤ /ا) « ن تحتهم الانهار » « فى جنا » « ت النعيم دعواهم» « فيها .

رقم (٨ — لوحة ٥ /ا) « ان الله وملائكته » « يصلو » « ن على النبي يا أيها » «الذ » « ين آمنوا صلـ » .

رقم (٩ — لوحة ٤ /ب) « ان اللذين آمنو » « وعملوا » « الصالحات يهديهم »

رقم (١٠ — لوحة ٤ /ب)« مو عظيما .

رقم (١١ — لوحة ٥ /ب) « العز الدائم » « و ا »« العمر السالم » « و ا » « اليمن الشامل »

ومن الملاحظ أن هناك جانبين لا يوجد بهما ألواح : أحدها فى الجهة الغربية من الباب الجنوبى والآخر فى الجهة الجنوبية من المحراب . ولكن من المؤكد أن الجانب الأخير كان به لوح من نفس الأسلوب إذ نراه فى صورة

لمحراب شجر الدر نشرت فى كتاب مساجد القاهرة لهوتيكوروفييت [1] . كما يحتفظ الأستاذ كريسول بسلبيات لواجهة هذا المحراب أخذها فى سنة ١٩٢٥ ويظهر فيها جزء كبير من هذا اللوح (رقم ١٢ فى التخطيط شكل ١٩) . وقد تكرم فأعارنا إياها (لوحة ٢/١) . والنص المكتوب فيه هو : « ومنين» « ليزداد » « واايمانا مع ايم » ولا وجود لهذا اللوح فى الوقت الحاضر فى مدفن شجر الدر ولا يعلم المصير الذى آل اليه منذ أن انتزع من مكانه فى فترة الثلاثين عاما الماضية .

ونلاحظ فى ترتيب هذه الأشرطة أن ترتيبها على الحوائط لا يتبع التسلسل الصحيح للآيات إذ نجد مثلا أن الموضع الحقيقى للشريط رقم(٥) هو مكان الشريط رقم (١١) وإن القطعة رقم (٦) يجب أن تسبق رقم (٥) بل الأهم من ذلك أن الجزء الدائرى داخل المحراب رقم (٢) قد قسّم إلى قطع متعددة حتى يمكن عمل الاستدارة التى تتبع تجويف المحراب . فنرى أن قطعتين متتابعتين قد وضعت التى تحتوى على (دخل) مكان الأخرى التى تحتوى على (المو) ويستقيم المعنى والنص تماما إذا وضعت الواحدة مكان الأخرى .

كما نلاحظ أن الشريط الذى اختفى والأشرطة من (١ إلى ٦) تتكون منها بداية سورة الفتح من (نعمته عليك)... حتى ... « وكان ذلك عند الله فوزاً عظيما » بنقص بعض الكلمات . أما الأشرطة الأخرى فتحتوي على آيات من سور أخري .

ومن الواضح أن هذه الألواح كلها ذات الكتابات الكوفية والتى استخدمت فى تزيين جدران مدفن شجرة الدر لابد وأن تكون قد انتزعت من أمكنتها الأصلية فى قاعات عمائر فاطمية قديمة كانت مخصصة فى أغلب ظننا لأغراض جديدة من دراسية ودينية أو دواوين حكومية بدليل استخدام النصوص الكوفية بدلا من الموضوعات التصويريه التى تمثل الحياة الاجتماعية والتى تتكون منها زخارف ألواح قلاوون . ومهما يكن من أمر فان من الواضح أن هذه الألواح ذات الموضوعات الكتابية والتصويرية كلها معاصرة لبعضها .

(١) Hautecoeur & Wiet: Les Mosquées du Caire, Pl. 62 . وقد نشرت هذه الصورة مرة أخرى فى نفس الكتاب (لوحة ٣٩) على أنها صورة محراب السيدة رقية وهو خطأ واضح .

ويعاصرها أيضاً لوح خشبي مثبت فى جدار قاعة الدردير الفاطمية التى تنسب إلى القرن ١٢ م[١] . وبه كتابات كوفية أيضا هى « بسم الله الرحمن الرحيم وإنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم » نرى فى هذا الشريط مميزات مشتركة بينه وبين السابقة من حيث الأشرطة الرفيعة فى حافتيه العليا والسفلى والزخارف التى تحتوى عليها . وكذلك الشريط العريض الأوسط فطراز الكتابة الكوفية فيه هو نفسه الموجود فى ألواح شجر الدر ، كما أن الزخارف النباتية أيضا من نفس نوع السابقة . أما التقسيم إلى مناطق مستطيلة ونجمية بالتبادل فلا يوجد فى شريط قاعة الدردير . وأغلب الظن أن هذا اللوح لم يصنع خصيصاً لتلك القاعة ، فمن الواضح أنه مأخوذ من مكان آخر — هو فى الغالب مسجد لأن نص الكتابة كان مألوفا استعماله للمساجد — وثبت فى القاعة فى مكان لا يتسع له تماما إذ نلاحظ أن كلمة « بسم » ينقصها حرف الباء والسن الأول من حرف السين .

ومن القطع التي تنسب إلى هذه المرحلة أيضاً أبواب فى كنيسة المعلقة بمصر القديمة[٢] وكنيسة دير البنات بمصر القديمة أيضاً[٣] .

كما ينسب إليها ثلاثة أحجبة فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة[٤] . ويتضح فى حشواتهم كثير من المميزات التى رأيناها من قبل فى حشوات الأبواب والألواح السابق وصفها من حيث التقسيم إلى مناطق هندسية من نجميه وغيرها[٥] ثم وجود العناصر العراقية الأصل وإلى جانبها ورقة العنب الثلاثية ، وكذلك عناصر الطيور والحيوانات ، أما الرسوم الآدمية فأغلبها قديسون بينهم ملاك ذو أجنحة وحول رؤوسهم كلهم هالات . ونرى بعضا منهم يمتطون خيولا والبعض الآخر وقوفا . ومن الطبيعى أن يكثر بين الزخارف رسم الصليب .

ومما نلاحظه فى الحجاب الكبير فى كنيسة أبى سيفين أن بعض حشواته[٦] تحتوى على زخارف متلاصقة لازال بها بقايا كثيرة من مميزات الطراز الطولونى .

---

(١) Creswell : The Musl. Arch. of Egypt, Vol. I, Pl. 94 C. and p. 261—263

(٢) Lamm ; Loc. cit. p. 70. Pl. 6.

(٣) Ibid., Pl. VII.

(٤) Pauty : Églises, Pls. XVI—XXXIX

(٥) Ibid., Pls. XVIII—XIX, etc.

(٦) Ibid., Pl. XXXI.

ولا زال فى هذه المرحلة أمثلة تنعكس فيها مميزات من المرحلة السابقة لم يصبها تطور يذكر. فمنها منبر فى ديرسنت كاترين فى جبل سيناء مؤرخ فى ٥٠٠ هـ/١١٠٦م [١] وكرسى يعاصره فى نفس الدير. بينما يوجد معهم أبواب يتضح فيها مميزات المرحلة الثانية [٢].

كما نجد أن فى محراب الآمر فى الأزهر [٣]، ٥١٩ هـ/ ١١٢٥ م، بقايا كثيرة من المرحلة السابقة وخاصة فى الاطارات المحفورة فى الرؤوس والقوائم وتحيط بالحشوات.

* * *

وهذه المرحلة فى الحقيقة إن هى إلا حلقة تصل بين المرحلة السابقة والمرحلة التالية ففيها بقايا كثيرة من الأولى، كما بدأ فيها أيضاً ظهور بعض العناصر والمميزات التى تم تطورها ونضوجها فى المرحلة الفاطمية الثالثة والأخيرة.

* * *

المرحلة الفاطمية الثالثة (الربع الثانى والثالث من القرن ٦ هـ/١٢م).

تتسم هذه المرحلة بمميزات كثيرة واضحة بدأ التمهيد لبعضها فى المرحلة السابقة.

فقد عادت أساليب كثيرة هلنيستية وبزنطية فى صراحة كبيرة لا فى التكوين وحسب، بل فى ازدياد عدد العناصر النباتية ذات الأصل الهلنيستى. وهى ولو أن فيها بعض التطور والتغيير عما كانت عليه فى فترة الانتقال إلا أنها مع ذلك لا زالت تحتفظ بملامح قوية من أصولها القديمة.

ومميزات هذه المرحلة والعناصر والظواهر التى وضحت جيداً وانتشر استعمالها فى هذه المرحلة هى :

(ا) كيزان الصنوبر.

(ب) ورقة العنب الخماسية العادية.

---

(١) Lamm : Loc. cit. Pl. IX d.

(٢) Ibid. : Pl. X/a-b.

(٣) بوتى : لوحات ٧٢ — ٧٣

(ج) الأوراق النباتية التى بداخلها عنب أو صنوبر (شكل ٢٠) .

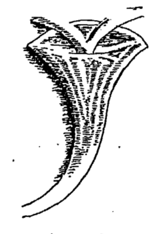
(د) قرون الرخا (Cornucopia) (شكل ٢١) .

(هـ) حفر الزخارف فى مستويات أحياناً وتجسيم العناصر نفسها فى تحدب أو تقعر أحياناً أخرى .

(و) العروق المزدوجة .



(شكل ٢٠)
محراب السيدة نفيسة

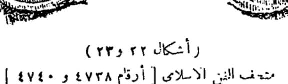


(شكل ٢١)
عنصر قرن الرخا Cornucopia محراب السيدة رقيا

ويزيد على هذه المميزات والعناصر (ذات الأصل الهلينستى) أخرى ذات طابع إسلامى صميم هى :

١ — الكأس الثلاثي الذى يشبه ورقة العنب الثلاثية وبه تعرق داخلى من نوع جديد خاص لم نصادفه قبل نهاية القرن ١١م (أشكال ٢٢ — ٢٣)





(أشكال ٢٢ و ٢٣)
متحف الفن الاسلامى [أرقام ٤٧٣٨ و ٤٧٤٠]

فهو عبارة عن أقواس تتوازى حول مركز مشترك هو عادة نقطة تلاقى فصين من الثلاثة هما أحد الفصين الجانبيين والفص الأوسط فيصبحان بذلك متحدين ويلتصق بهما

القص الجانبي الباقي . ويختلف هذا التعرق عن النوع التخيلي الذى يوزع فى كل نص فى تماثل حول خط أوسط (شكل ٢٤) وهو النوع الذى كان معروفاً منذ العصور الهلنيستية والأموية وركد استعماله فى الطراز الطولونى وفى المرحلة الأولى الفاطمية ثم عاد إلى الظهور والانتشار فى المرحلة الثانية . ومما يجدر الاشارة اليه أن هذا النوع من الكؤوس ذا التعرق الخاص لم يصادفنا إلا فى التحف الخشبية التى تنسب إلى مصر فى القرن ١٢ م وأوائل القرن التالى . ولو أن هناك بعض الاحتمال فى وجودها فى حجاب كنيسة أبى سيفين [١] غير أنها ليست واضحة تماماً .



(شكل ٢٤)
منبر القيروان

٢ — الزخارف « الأرابسك » الدقيقة التى تملأ بعض العناصر النباتية (لوحة ١٦ ، ب) .

٣ — ازدياد التعقيد والتنويع فى التقسيم الهندسى . والاتجاه نحو تجميع حشوات صغيرة منفصلة مختلفة الأشكال بواسطة ضلوع « معشقة » [٢] تسمى فى الوسط الصناعى فى مصر فى الوقت الحاضر باسم « قنانات » جمع « قنان » .

* * *

امتزجت هذه العناصر والمميزات كلها من هلينستية وإسلامية بالاضافة إلى العناصر المتطورة من الأصل السامرى ونراها مجتمعة بعضها أو كلها فى أمثلة تنسب إلى هذه المرحلة ونسرد أهمها كالآتى :

القرن ٦ هـ/١٢ م (الربع الثانى) ، حجاب كنيسة الست باربارا [٣] .

القرن ٦ هـ/١٢ م (الربع الثانى) ، ضلفتا باب من مسجد السيدة نفيسة [٤] .

---

(١) بوتى : الكنائس — لوحة ٢٧ / ٢

(٢) « التعشيق » هو الاصطلاح الدارج فى صناعة الأخشاب ومعناه تثبيت قطع الأخشاب بعضها ببعض « نقر » فى قطعة ولسان فى أخرى وجمع اللسان فى النقر .

(٣) بوتى : الكنائس : لوحات ١ — ١٥

(٤) بوتى : الأخشاب : لوحات ٧٧ — ٧٨

٥٣٢ — ٥٤١/١١٣٧ — ١١٤٧ ، محراب السيدة نفيسة [١] .

٥٣٣ /١١٣٨ — ١١٣٩ ، تابوت السيدة رقية [٢] .

٥٤٣ /١١٤٨ — ١١٤٩ ، حشوات باب جامع الفكهانى [٣] .

القرن ٦ هـ/١٢ م (المنتصف) ، حشوة من الخشب كانت بمتحف برلين [٤].

٥٤٩ — ٥٥٥/١١٥٤ — ١١٦٠ ، محراب السيدة رقية [٥] .

٥٥٠ /١١٥٥ — ١١٥٦ ، منبر جامع العمرى بقوص [٦]. (لوحة ١٦)

٥٥٥ /١١٦٠ ، الأربطة الخشبية بين أرجل العقود فى جامع الصالح طلائع [٧] وبابه المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى [٨] .

وبمتحف الفن الاسلامي قطعتان مزخرفتان من الخشب [٩] . نشرهما بوتى فى الكتالوج ناسباً إياها إلى الطراز الأموى فى القرن ٧ ، ٨ م — اعتماداً على الظواهر الهلينستية فيها من عروق متموجة وأرضيات واسعة وكيزان صنوبر . ولكن وجود العناصر الكاسية ذات التعرق المركزى التى لا يمكن نسبتها إلى ماقبل نهاية القرن ١١ م تدعونا لتعديل هذا التأريخ إلى مابعد ذلك بأربعة قرون أى إلى حوالى الربع الثانى من القرن ١٢ م وهو الوقت الذى اجتمعت فيه تلك الظواهر الهلينستية مع الاسلامية .

ومن الملاحظ أن ضلفتى الباب من السيدة نفيسة [١٠] تحتوى حشواتهما على كثير من مميزات المرحلة الثانية . وأن الدروع التى بداخل الحشوات قد تكونت من

(١) بوتى : لوحات ٧٥ — ٧٦

(٢) Mosquées, II, Pl. 38 ; Lamm : loc. cit. Pl. V/e ; Creswell : M.A. of Egypt, I, Pl. 88 a.

(٣) Creswell : op. cit. Pl. 92 d, e.

(٤) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة ٤٥

(٥) بوتى : الأخشاب : لوحات ٦٦ — ٦٩

(٦) Lamm : Loc. cit . pp. 4-5, Pl. XI; Pauty : : Melanges Maspero, t. III, pp. 41-48,

(٧) حسن عبد الوهاب : المساجد ج ٢ شكل ٤٧ ، Van Barcherm : C. I. A., Egypt. I, N° 523, p. 716, Pls. 3 & 4

(٨) Mosquées, II, Pl. 45 ; Creswell : M. A. of Egypt. I, Pls. 104 b, 105 c.

Pauty : Bois, Pls. LXXXIX NC : Creswell : Ibid. Pl. 102

(٩) بوتى : القطعة رقم ٤٧٣٧ لوحة أ ، القطعة رقم ٤٦٠٥ لوحة ٤

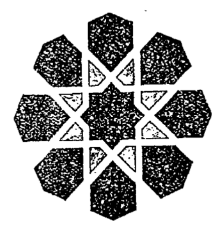
(١٠) المرجع السابق : لوحات ٧٧ — ٧٨

ورقتين نصليتين فى وضع متدابر تتوسطهما كلمة «بركة» بالخط الكوفى. ولكننا وضعنا هاتين الضلفتين فى المرحلة الثالثة لوجود الزخارف الدقيقة التى تملأ الورقتين النصليتين [1]. وهى إحدى المميزات التى اتضحت جلياً فى المرحلة الثالثة إذ نراها فى محراب السيدة رقية [2]، وفى منبر مسجد قوص (لوحة ٦/١).

أما التحف التى تحتوى على ظاهرة الزخارف الهندسية مثل محرابا السيدة نفيسة والسيدة رقية ومنبر جامع العمرى بقوص فاننا نلاحظ أن التقسيم الهندسى لم يزد تعقيداً وتنويعاً فحسب، بل إن الحشوات نفسها خرجت عن أن تكون مجرد مستطيلات أو مربعات فأصبحت لها أشكال هندسية منتظمة فى مجموعات متجاورة وزعت فيها توزيعاً إشعاعياً حول بؤرة لها هيئة النجمة. ثم جمعت تلك الحشوات على اختلاف أشكالها بالضلوع «المعشقة» مع بعضها ومع الاطارات الرئيسية التى تضمها كلها.

ويهمنا أن نبين هنا أن هذه المجموعات ليست بأطباق نجمية تامة. بل هى مرحلة من مراحل التنويع الهندسى الذى لم يصل بعد إلى المرحلة التى تظهر فيها أطباق نجمية حقيقية.

فالطبق النجمى التام الذى اشتهرت به الفنون الاسلامية (شكل ٢٥) يتكون من ثلاثة أنواع رئيسية من الحشوات هى (ا) شكل النجمة الذى يتوسط الطبق ويحتل مكان البؤرة منه (ب) شكل اللوزة المضامة يشترك فيها عدد من الحشوات لكل منها أربعة أضلاع وترتب هذه الحشوات حول النجمة فى ترتيب اشعاعى بحيث تقع أطرافها على محيط دائرة حقيقية (ج) حشوة ذات شكل خاص تسمى فى الاصطلاح الصناعى الدارج «كندة» لها ستة أضلاع عادة ويوزع عدد منها مساو



(شكل ٢٥)
الطبق النجمى الكامل

(١) يونى: المرجع السابق: لوحة ٧٨
(٢) المرجع السابق: لوحة ٨٤

لعدد اللوزات فى توزيع اشعاعى وفى نظـام دائرى تام حول اللوزات . وبرغم أنها غالباً ما تكون سداسية الأضلاع فإنها ليست بمسدس منتظم لأن الزوايا فيها غير متساوية بل تمتاز إحداها بأنها زاوية حادة تقع عادة جهة اللوزات والنجمة كما يجب أن تمتاز كندة الطبق النجمى الحقيقى بأنها متماثلة حول محور أوسط يصل إلى مركز الاشعاع .

وإذن فالتقسيم الهندسى فى الوجه الأمامى لمحراب السيدة رقية مثلا لا يحتوى على طبق نجمى حقيقى إذ يتكون من تكرار وحدة زخرفية فى وسطها نجمة سداسية وحولهـا ست حشوات كل منها مسدس منتظم تمـاما . وهذه الوحدات موزعة بحيث تقع مراكز النجوم فى قمم مثلثات وهمية متساوية الأضلاع . أما المساحات المحصورة بين هذه الوحدات فقد ملئت بحشوات أخرى بعضها خماسى الاضلاع ، وبعضها نجمى ممطوط [١]

أما التقسيم داخل تجويف المحراب فهو محفور وليس مجمعا [٢] . ولكن التقسيم الهندسى فيه قد بلغ درجة عظيمة من التوفيق الفني . فقد نجح الفنان فى جمع الوحدات الزخرفية الهندسية التى تتكون كل منها من نجمة سداسية حولهـا ست حشوات خماسية الأضلاع بحيث استغنى عن ملء المسافات بينها بحشوات أخرى من أى شكل آخر . فأينما نظرنا نجد نجمة حولهـا حشوات منتظمة متماثلة حول محور يشع من مركز النجمة [٣] . ولو احتوت تلك الوحدات على « اللوزات » لأصبحت كل هذه الوحدات أطباقا نجمية كاملة .

وفى ظهر هذا المحراب نرى حشوة مستطيلة كبيرة حفرت فيها زخارف هندسية قد يخيل لنا لأول وهلة أنها تحتوى على طبق نجمى . إذ تتوسطها نجمة ذات اثنى عشر سنا تحتوى على وحدة زخرفية من نجمة سداسية حولها ست حشوات مسدسة — أى من نفس نوع الوحدة المجمعة فى وجه المحراب — وحول النجمة ذات الاثنى عشر سن عدد مساو من اللوزات تحيط بها حشوات وأجزاء من حشوات ليست بكندات متماثلة منتظمة التوزيع والأحجام . فالطبق النجمى إذن لا زال ناقصا .

(١) بوتى : الأخشاب : لوحة ٨٠ ، ٨٢

(٢) المرجع السابق لوحة ٨٠

(٣) Bourgoin : Le Trait des Entrelacs, Pl. 12

ويوجد أيضا فى ظهر المحراب وجوانبه أنواع من الزخارف الهندسية [1] بعضها أساسه نفس الوحدة التى رأيناها فى وجه المحراب والبعض الآخر فيه تلك الوحدة مع تعديل فى شكل المسدسات فقد استطال فى كل منها ضلعان متقابلان جعلا لها هيئة « ممطوطة » .

ونجد فى منبر مسجد قوص (لوحة ٦/١) [2] أن التوزيع الهندسي يتكون من هذه الوحدة ذات النجمة وحولها المسدسات الممطوطة . ثم ملئت المساحات بحشوات من أشكال مختلفة أخرى .

* * *

ويلاحظ القارىء أننا قد وضعنا حجاب الست باربارا على رأس التحف الخشبية التى تنسب إلى هذه المرحلة الثالثة الفاطمية وأرخناه فى الربع الثانى من القرن ١٢ م . وقد يبدو هذا الرأى جرأة لخروجه عما اصطلح عليه . اذ نسبه بوتى إلى نهاية القرن ٤ هـ/١٠ م [3] . كما نسبه الدكتور لام إلى حوالى سنة ١٠٠٠ م . ثم تحفظ وقال إنه لا يستبعد عمله بعد سنة ١٠٢٠ م [4] .

وكان الدكتور لام موفقاً فى تحليله ومنطقه سليما للغاية فى دراسته للأخشاب الفاطمية إلا فيما يتعلق بهذا الحجاب إذ تأثر من جهة برأى بوتى فى التأريخ واعتمد من جهة أخرى على تقسيم الأستاذ هرتزفلد لطرز سامرا الثلاثة والذى تم الاتفاق على عكس ترتيبه لها كما شرحناه فى مقالة سابقة [5] . واعتماده هذا أدى إلى أن يعتبر طرز زخارف الخشب فى العصر الطولونى والاخشيدى وبداية الفاطمى كلها من طراز سامرا الثالث والأخير فى الترتيب الزمنى (فى رأى هرتزفلد) . أما وقد اتفقنا على عكس الترتيب وأصبح الطراز الثالث فى رأى هرتزفلد يأتى فى أول مرحلة من مراحل تطور طرز سامرا ، أى إلى ما قبل العصر الطولونى ، فان وضع حجاب الست باربارا فى نهاية القرن ٤ هـ/١٠ م وأوائل ٥ هـ/١١ م يبدو شاذاً حقاً !

---

(١) بوتى : لوحة ٨١

(٢) Melanges Maspero. III, pp. 41-48.

(٣) Pauty : Églises, pp. 24 25

(٤) Lamm : Loc. cit., pp. 65 - 66.

(٥) زخارف وطرز سامرا .

فزخارف ذلك الحجاب تجمع بين العناصر التامة النضوج التى تنحدر من أصل سامرى صريح وبين الأساليب والعناصر الهلنيستية التى بدأت فى العودة إلى الانتشار فى المرحلة الفاطمية الثانية ووضحت عودتها تماماً فى المرحلة الثالثة . وليس من المعقول أن تجتمع هذه المميزات التامة التطور والنضوج فى أول الطراز الفاطمى ولا يمكن أن تتوازى تلك الزخارف مع بقايا الطراز الطولونى الواضحة فى أربطة العقود فى جامع الحاكم وفى زخارف باب الحاكم للجامع الأزهر ثم فى جميع الأمثلة الأخرى التى تنسب إلى الفترة الأولى وسبق شرحها (أعلاه ص٦٧ — ٧١) بل تتوازى تماماً مع زخارف الأمثلة الأخرى من المرحلة الفاطمية الثالثة .

ومما يضعف إلى حد كبير تأريخ بوتى ولام لهذا الحجاب أن الأخير قد لجأ فى تحليله الى مقارنة العناصر الحيوانية فى ذلك الحجاب بعناصر مماثلة فى تحف إسلامية أخرى [١] كانت تؤرخ — فى وقت نشر مقالته — بين أواخر القرن ١٠ م ، أوائل القرن ١١ م ، ومنها قطعة من العاج تحتوى على عنصر « الجريفون » وكانت تنسب فى ذلك الوقت الى الفترة بين القرن ١١ م ، ١٣ م [٢] وأثبت وجود تشابه كبير بينها وهو استنتاج نوافقه عليه غير أن الأستاذ زكي محمد حسن صحح تاريخها هى والقطع الأخرى من مجموعة كران والتى تشبهها الى صناعة صقلية تحت تأثير الفن الاسلامى المصرى وفى أواخر القرن ١٢ م وأوائل القرن ١٣ م [٣] . واتفق معه فى هذا الرأى الأستاذ كريسول [٤] . وهو رأى سليم الى حد كبير — فى نظرنا — فضلا عن أن هذه القطع العاجية كلها تحتوى على عناصر من نوع الورقة الكأسية الثلاثية الفصوص ذات التعرق المركزى التى سردناها من ضمن مميزات المرحلة الثالثة مما يعزز الرأى الأخير فى تأريخ تلك القطع .

(١) Lamm: loc. cit., p. 65; Meisterwerke. Bd. III. Taf. 253.

(٢) نسبت إلى العراق فى القرنين ١٢ ، ١٣ م فى كتاب [Migeon: Manuel, I. p. 31, Fig. 119]. ثم نسبها نفس المؤلف إلى الطراز الفاطمى فى القرن ١١ م فى كتابه [Les arts Musulmans Pl. XXXVI] ونسبت إلى مصر أو آسيا الصغرى فى القرن ١٣ م فى كتاب [Meisterwerke, III. Taf. 253] وإلى مصر أو صقلية فى القرنين ١٢ أو ١٣ م فى [Gluck & Diez: Kunst des Islam, Pl. 480-1].

(٣) فنون الاسلام ص ٥٠١ ، شكل ٤١٠ .

(٤) Creswell: M. A. of Egypt, I.

ومناقشة تاريخ هذا الحجاب يدعونا للتعرض للعناصر الحيوانية والتى استند عليها الدكتور لام فى المقارنة — وسنستعرض تطورها في مصر فى نظرة سريعة وفى الحدود التى تهمنا .

فمن المشاهد فى الفن القبطى أن العناصر الحيوانية — بوجه عام — كان يقل فيها الاتقان ويزداد التصرف في رسمها ، ويتبع هذا التصرف شىء من الضعف كلما تأخرت عن نهاية العصر اليونانى الرومانى (Greco-Roman)[1] أو بداية العصر القبطى . ووصلت الى العصر الاسلامى وهى على درجة واضحة من الضعف استمرت طوال فترة الانتقال — إن لم نقل إنها زادت — ونرى منها أمثلة عديدة فى النسيج والخشب والخزف ولكننا نلاحظ أن تلك الرسوم الحيوانية قد أخذت تدب فيها الحياة والقوة والحركة مرة أخرى منذ بداية العصر الفاطمى ولكن فى خطوات بطيئة متئدة ولم يكمل وضوحها الا فى النصف الثانى من القرن ٥ هـ/١١ م . ونضجت تماما فى القرن التالى وخاصة فى الخزف وبلغت الذروة فى العصر الأيوبى في رسوم الخزف . ولدينا لحسن الحظ أمثلة عديدة تساعدنا على تتبع خطوات التطور من الضعف الى القوة فى وضوح كبير وفى تسلسل يتمشى كثيرا مع تطور العناصر النباتية .

ويتضح ذلك فى رسوم الكائنات الحية الكثيرة في ألواح قلاوون وفى القطع الأخرى التى أشرنا إليها فى أمثلة المرحلة الثانية الفاطمية إذ نلاحظ فيها حركة وحيوية . وفى رأينا أن عناصر الكائنات الحية[2] فى حجاب الست باربارا تمتاز عن بعض تلك الأمثلة بحيوية وحركة ودقة أكثر مما فى الأمثلة السابقة . وخاصة إذا قارناها بالعناصر المحفورة فى حجاب كنيسة أبى سيفين التى نعتبرها من الحلقات التمهيدية لها[3] . كما تتوازى مع عناصر الكائنات الحية المرسومة فى الخزف

(١) Kendrick : Cat. of Textiles from Burying Grounds in Egypt. Vol. I : Greco Roman Period . Vol. II. Period of Transition and of Christian Emblems . Vol. III . Coptic Period : Wulff and Volbach : Spätantike und Koptische Stoffe : Longhurst : Cat. of Carvings in Ivory (Victoria and Albert Mus. : Pt. I : Dalton : Cat. of Ivory Carvings (British Mus.) : Strzygowsky : Koptische Kunst : Simaika Pacha : Guide to the Coptic Mus.

(٢) بوتى : الكنائس ، لوحات ٢ — ١٥

(٣) بوتى : الكنائس ، لوحات ٢٦ — ٣٠ الخ .

ذى البريق المعدنى أو المرسومة بالدهان العادى أو المحفورة تحت الدهان وتنسب إلى مصر فى القرنين ١٢ و ١٣ م[١]. كما تتوازى كثيراً مع عنصر الجريفون المحفور فى قطعة العاج التى استشهد بها الدكتور لام[٢] وأشرنا إلى تصحيح تاريخها إلى القرنين ١٢ و ١٣ م (أعلاه ص ٨٦).

وتكوين حجاب الست باربارا لا تعقيد فيه فهو عبارة عن حشوات بسيطة مستطيله أو مربعة ملئت بزخارف من أنواع مختلفة. ولا يوجد به ذلك التنويع الهندسى الذى يتكون من حشوات متعددة الأشكال كالتى نراها فى محراب السيدة نفيسة والسيدة رقية. أما المناطق الهندسية التى تملأها عناصر نباتية وحيوانية والتى تحتوى عليها بعض الحشوات فقوامها دوائر أو أقواس أو مستقيمات وقد تتكون من اجتماع خطوط منحنية أو مستقيمة ويهمنا منها شكل خاص يشبه هيئة الطائرة (Kite-shape) وهى هيئة اعتبرها الأستاذ مارسيه مصرية انتقلت مع ظواهر أخرى الى الغرب الاسلامى فى أواخر القرن العاشر الميلادى معتمداً فى ذلك على تأريخ بوتى لذلك الحجاب[٣] وأشار إلى التشابه بينها وبين شريط مكون من وحدات متكررة منها محفور فى الحجر فى المئذنة الغربية لمسجد الحاكم[٤]، ويهمنا أن نشير إلى مثل آخر لهذا الشريط محفور فى حشوة مستطيلة فى الوجه الخلفى لمحراب السيدة رقية[٥] وإذن فهناك احتمال كبير لوجوده فى الربع الثانى من القرن ١٢ م أى فى المرحلة التى رجحنا نسبة ذلك الحجاب اليها.

* * *

أما من حيث العوامل المؤثرة فى تطور زخارف الخشب فى المرحلتين الثانية والثالثة فانه قد يتبادر الى الذهن — بسبب انتشار الظواهر الهلينستية مرة أخرى — أنها لم تكن كلها محلية وأن هناك عوامل أخرى جاءت من خارج مصر ومن بقعة كانت تختزن الأساليب الهلينستية وتحفظها فى حالة جيدة من القوة والحيوية. ولذا فقد اتجه ظن بوتى والدكتور لام إلى ناحية بزنطة بالنسبة لزخارف حجاب الست باربارا. وهو ظن بعيد الاحتمال فلو كان صحيحاً لما اقتصر تأثير بزنطة على هذا

(١) La Ceramique Egyptienne. Pls. 27-8, 42, 78, 77-79, 81,-83-4.

(٢) Glück and Diez, Pl. 486.

(٣) Marçais : Les Echanges artistiques, pp. 95-97, Fig. 1

(٤) Creswell : M.A. of Egypt, I, Pl. 32-Pl.

(٥) Pauty; Bois, Pl. 81.

الحجاب بالذات دون غيره وخاصة فى نهاية القرن العاشر الميلادى الذى كان ينسب اليه ذلك الحجاب . بل إننا لا نجد من بين التحف التى تؤرخ حتى منتصف القرن ١١م ما ينبىء عن أى تأثير بيزنطى بل كانت كل التقاليد وتطوراتها سائرة سيراً طبيعياً متصلة الحلقات لا يتضح فيها إلا عوامل محلية قديمة تعمل مع تقاليد كان أصلها من سامرا وأصبحت محلية مع مرور الزمن .

أما فى المرحلتين الفاطميتين الثانية والثالثة وخاصة بعد أن أخرنا تأريخ حجاب الست باربارا ونسبناه إلى الفترة الثالثة فان عودة الظواهر الهلينستية العديدة مرة أخرى قد توحى بمجىء تيارات وعوامل من خارج مصر . وكان من الطبيعى أن يتجه ظننا إلى بلاد الشام وهى أقربها إلى مصر بالاضافة إلى ترجيح أنها أصلح قطر لبقاء التقاليد الهلينستية حية نشيطة . فجمعنا أمثلة الخشب المزخرف المعروفة فى الشام من الفترة التى تعاصر المرحلتين الطراز الفاطمى . وفيما يلى تلك الأمثلة الشامية :

٤٨٤ هـ/١٠٩١ — ١٠٩٢ م ، الخليل : منبر الحرم [١] — (لوحة ٦/ب)

ق ٥ هـ (نهايته) / ١١ م ، دمشق : ضريح سكينة بنت الحسين [٢]

٤٩٧/١١٠٣ — ١١٠٤ م، دمشق : حاجز مقصورة من جامع باب المصلى [٣]

٥٥٩ / ١١٦٣ — ١١٦٤ م ، حماه : كرسي فى جامع نور الدين [٤]

» » ، حماة : منبر فى نفس الجامع [٥]

٥٦٤ / ١١٦٨ — ١١٦٩ } القدس : منبر المسجد الأقصى [٦]
٥٧١ / ١١٧٥ }

ولكن بعد الفحص الدقيق ، وجدنا أن الزخارف والعناصر النباتية فى كل هذه الأمثلة قوامها النوع ذو الطابع الاسلامى المحور . وهى نتيجة تبدو غريبة حقا .

---

(١) Vincent add Mackay : Hebron, Pls. XXV XXVII.

(٢) Leroy (E.) and Wiet (G.) : Cenotaphes de deux dames musl. a Damas. Syria (1921) pp. 219-225-1 Pl.

(٣) Lamm : Loc. cit. pp. 70, 90, Pls. VIII IX A-B.

(٤) Ibid., pp. 88, 91 : Migeon : Syria (1921). p. 3.

(٥) زخرف وطرز سامرا ، لوحات ١١ — ١٢ Lamm : Loc. cit. pp. 88, 91:

(٦) C.I.A. Haram, No 277, p. 339, Pls. 29-30 : Tarchi : Pl. I.

فالأساليب والعناصر الهلينستية الطابع التى كان من المنتظر أن تكون تلك القطع الشامية مشحونة بها نراها تكاد تخلو منها . ولا تكثر أو تتضح فى زخارف الخشب فى الشام إلا فى تابوت صلاح الدين ، ٥٩٢ هـ/١١٩٥ م ؛ المحفوظ بدمشق[1] . وتاريخه يأتى بعد المرحلتين الفاطميتين الأخيرتين اللتين يكثر فيها تلك العناصر والأساليب الهلينستية .

أما من حيث الزخارف الهندسية فانها معروفة ومنتشرة فى الأقطار الاسلامية كلها ولدينا منها أمثلة وأشكال متعددة زينت بها جدران العمائر الفاطمية والخزف الفاطمى فضلا عن أن الزخارف الهندسية فيها مجال واسع للابتكار والتنويع وليس من الضرورى أن تتبع فى مكان ما نظاما متسلسلا متصل الحلقات فى تطورها كالحال فى الزخارف النباتية مثلا . اللهم إلا فى بعض الأنواع ذات المظهر الخاص مثل الأطباق النجمية الحقيقية . فأقدم مثل منها فى الخشب يوجد فى منبر المسجد الأقصى الذى أشرنا إليه . ولم نر فى العصر الفاطمى مثلا واحداً يمكن اعتباره طبقا حقيقيا تام النضوج مثل الموجود فى منبر المسجد الأقصى .

وسبق الشام إلى استعمال ظواهر زخرفية جديدة يتضح فى نقطتين : الأولى فكرة تجميع حشوات ذوات أشكال هندسية بواسطة « قنانات » . كما نراها فى منبر حرم الخليل (لوحة ٦/ب) والثانية تلك الزخارف الاسلامية الثانوية الدقيقة (الأرابسك) التى تملأ بدن عناصر نباتية رئيسية ونراها أيضاً فى زخارف منبر الخليل .

ومهما يكن من الأمر فان هذا لا يشجع على الظن بأن الشام كانت مصدراً رئيسياً للتأثير على تطور زخارف الخشب فى مصر فى الطراز الفاطمى . ولا ندرى — والحالة هذه — ماذا كان يقصد بوتى والدكتور لام من القول بأن للأساليب البيزنطية دخل محسوس فى تطور زخارف الخشب فى مصر بوجه عام . فليس لدينا أى دليل مادى على وجود علاقات فنية واضحة محددة المعالم بين بيزنطة والعالم الاسلامى بوجه عام ، وبينها وبين مصر بوجه خاص . ولعلهما كانا يقصدان بها تلك الأساليب المحلية القديمة السابقة للطراز الطولونى .

* * *

---

(1) Sauvaget, Rev. des Arts Asiat., VI. pp. 168-175, Pl. I, 5 Figs.

أما إذا اتجهنا ناحية العراق وفارس لنهتدى إلى معرفة ما إذا كانت هناك تأثيرات فنية قد وفدت من تلك الأقطار إلى مصر فى العصر الفاطمى، فاننا نصطدم بحقيقة واضحة هى أن التحف التى تنسب إلى تلك البلاد فى فترة معاصرة للطراز الفاطمى قليلة قلة تقرب من الندرة، ولا يمكن والحالة هذه، دراسة تلك الفترة المعاصرة فى العراق وفارس على أساس سليم، ومن ثم فمن المجازفة عمل أى مقارنة بينها وبين الطراز الفاطمى فى مصر. ومهما يكن من الأمر فاننا نستبعد أن تكون عودة الميزات الهلينستية إلى الطراز الفاطمى قد حركتها عوامل وافدة من العراق أو فارس فليس من السهل أن نتخيل احتفاظ تلك البلاد بتقاليد هلينستية فى الوقت الذى تخلو منها بلاد الشام وهى التى ترعرعت فيها أصولها منذ مجيئها إلى الشرق الأوسط، بالاضافة إلى أنها أقرب وأوثق صلة بمصر من بلاد العراق وفارس.

***

ثم إذا اتجهنا نحو الغرب الاسلامى فاننا نجد فيها فعلا أمثلة عديدة من الخشب تعاصر الفترة الفاطمية. وفيما يلى ما عثرنا عليه منشوراً منها:

٣٥٠ – ٣٥٥ هـ / ٩٦١ – ٩٦٦ م، قرطبة: منبر الحكم فى المسجد الكبير (١).

٤٠٩ هـ / ١٠١٧ م، الجزائر: منبر المسجد الكبير (٢).

٥٣٠ / ١١٣٥ م، تلمسان: أجزاء من السقف والمقصورة فى المسجد الكبير (٣).

٥٣٨ / ١١٤٤، فاس: منبر مسجد القرويين (٤).

٥٤١ – ٥٥٨ هـ / ١١٤٦ – ١١٦٣، مراكش: منبر مسجد الكتبية (٥).

حوالى ٥٩١ / ١١٩٥، مراكش: منبر مسجد القصبة (٦).

(١) Terrasse: L'art H.M. p. 240

(٢) Marçais: Hesperis, Vol. I, pp. 259-395, 7 Pls. and 9 Figs.; Migeon: Manuel, vol. I, p. 296, Fig. 112; Kühnel: Maurische Kunst, Pls. 20-21.

(٣) Terrasse: op. cit., Fig. 44; Marçais: Manuel, vol. I, Fig. 172.

(٤) Basset and Terrase: Hesperis, vol. VI, p. 174.

(٥) Ibid., p. 168 ff., Pls. XXXI — XXXVII.

(٦) Ibid., p. 244 ff.' Pls. XL — XLIV, Figs. 123-128

ولا نجد فى هذه الأمثلة عناصر مشتركة بين أساليبها الزخرفية وبين مصر . اللهم إلا الأرضيات الواسعة وتوزيع الزخارف النباتية فى حلزونات وتموجات . وهى ظواهر عامة مشتركة بين جميع الأقطار الاسلامية . كما أن ظاهرة العروق المقسومة بدأت فى الانتشار منذ أول الطراز الفاطمى فى الحجر والجص وأصبحت ظاهرة محلية.

* * *

وإذن فيمكننا القول إن عوامل التطور فى هذه المرحلة كانت استمراراً للعوامل المحلية فى المراحل السابقة مع اشتداد ساعد بقايا الأساليب البيزنطية والهلينستية القديمة وتزايد نشاطها بعد الركود ، وخاصة فى قسمى الزخارف النباتية ورسوم الكائنات الحية . بل إنه إذا كانت هناك تأثيرات خارجية فأنها قليلة غير واضحة لا يقام لها وزن وليس لها أثر واضح فى تطور التقاليد الزخرفية فى الطراز الفاطمى فى مصر .

المراجع

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية — القاهرة ١٩٤٦

زكى محمد حسن : الفن الاسلامى فى مصر — القاهرة ١٩٣٥

زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين — القاهرة ١٩٣٧

زكى محمد حسن : فنون الاسلام — القاهرة ١٩٤٨

فريد شافعى : زخارف وطرز سامرا (مجلة كلية الآداب . جامعة القاهرة . المجلد ١٣/ج٢ ص ١٥ ، ١٦ — القاهرة ١٩٥١

فريد شافعى : الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى (المجلة السابقة . المجلد ١٤/ج ٢ ص ٦٥ — ١١٢ ، ٢٥ لوحة القاهرة ١٩٥٢

BOURGOIN (J.): Le Trait des Entrelacs. Paris, 1879.

BERCHEM (M.v.): C.I.A., Jerusalem, vol. III, No. 227, Pls. XXIX, XXX.

CRESWELL (K.A.C.): Early Muslim Architecture, vol. II. Oxford, 1940.

— : The Muslim Architecture of Egypt, vol. I. Oxford, 1951.

DIMAND (M.S.): A Handbook of Mohammadan Decorative Art. New York, 1947.

GLÜCK (H.) and DIEZ (E.): Die Kunst des Islam. Berlin, 1915.

HAUTECOEUR and WIET; Les Mosquées du Caire. Paris, 1932.

KÜHNEL (E.): Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925.

LEROY (E.) and WIET (G.): Cénotaphes de deux dames musulmanes à Damas, (Syria, T. II, pp. 221-5 and 2 figures). Paris, 1921.

LAMM (C.J.): Fatimid Woodwork, its Style and Chronology. (B I.É., t. XVII, pp. 59-91 and plates.), Paris, 1926.

MIGEON (G.): Les Arts Musulmans, Paris, 1926.

PAUTY (E.); Bois Sculptés d'Églises Coptes. (Époque Fatmide). Le Caire, 1930.

— : Bois Sculptés jusqu'à l'Époque Ayyoubide. Le Caire, 1931.

— ; Le Minbar de Qous. (Melanges Maspero, vol. III, pp. 41-48, and 6 plates).

— ; Un Despositive de Plafond Fatimide. (B.I.E., vol. XV, pp. 99-107, and plates) 1933.

RUTHEVER (P.) : Some Egyptian Woodcarvings in the Collection of the University of Michigan (Ars Islamica, IV, pp. 448-455, and plates) 1933.

STRZYGOWSKI : Zwei ältere Schnitztafeln wiederwendet im Mihrab der Sitta Rukayya in Cairo, vom J. 1132 n Ch. (Beiträge zur Kunst des Islam, pp. 111-3. In Jahrbuch der Asiatischen Kunst), 1925.

WHITE (Ev.) : Monasteries of the Wadi'n Natrûn, vol. III, New York, 1933.

WEILL (J D.) : Les Bois à Epigraphes. 2 vols. Le Caire, 1936

سفارة سياسية من غرناطة إلى القاهرة

فى القرن التاسع الهجرى (سنة ٨٤٤)

للدكتور عبد العزيز الأهوانى

أتيح لى خلال إقامتى فى أسبانيا أن أعثر فى عام ١٩٥١ على هذا النص الطريف المجهول ، الذى أنشره اليوم للمرة الأولى . والنص عبارة عن رحلة كتبها بقلمه سفير غرناطى جاء إلى القاهرة فى عهد المماليك موفداً من قبل سلطان غرناطة يلتمس من الظاهر جقمق معونة يتقوى بها المسلمون فى الدفاع عن أنفسهم ضد جيرانهم المسيحيين فى أسبانيا .

والنص — كما سترى — غير كامل ، إذ هو مبتور الأول والآخر ، مخروم من وسطه ، ولكن أهم ما فيه وهو الغاية من السفارة قد وصل سليما ، ففيه استقبال الظاهر جقمق للسفير وما دار من حديث حول المسألة التى جاء السفير من أجلها وموقف سلطان مصر منها . وإليك موجزاً سريعاً لما اشتمل عليه النص :

نلقى صاحب الرحلة أول مانلقاه فى عرض البحر قريباً من جزيرة رودس وهو يتحدث عن معركة بحرية دارت على مشهد منه . ثم يتكلم عن جزيرة رودس التى التجأت إلى مرساها السفينة التى تحمله ، ويذكر الدور الحربى الذى تقوم به تلك الجزيرة فى عصره ، العصر الأخير من الحروب الصليبية . ثم ننتقل معه إلى جزيرة كريت حيث يقيم بضعة أيام ليقلع بعدها إلى الاسكندرية وفى الأسكندرية نصحبه فى دخوله على والى المدينة للتسليم عليه حيث يقيم ثمانية أيام فى ضيافته . ثم يرحل السفير وزملاؤه فى البر إلى رشيد ، ومنها يكترون مركباً تمضى بهم فى النيل إلى مدينة فوه ثم إلى ثغر بولاق . ثم يذكر السفير دخولهم على السلطان ثم انصرافهم بعد أداء الرسالة إلى دار الضيافة التى نزلوا فيها قريباً من القلعة . ويذكر السفير بعض الهدايا

التي حملوها معهم من الأندلس ويورد موشحة نظمها في شكر السلطان ومدحه . والموشحات أيضاً هدية من الأندلس .

وهنا ينقطع الكلام بعد أن ظل متصلا خلال هذا السرد الذى سقناه والذى حبره السفير في ست ورقات فقط .

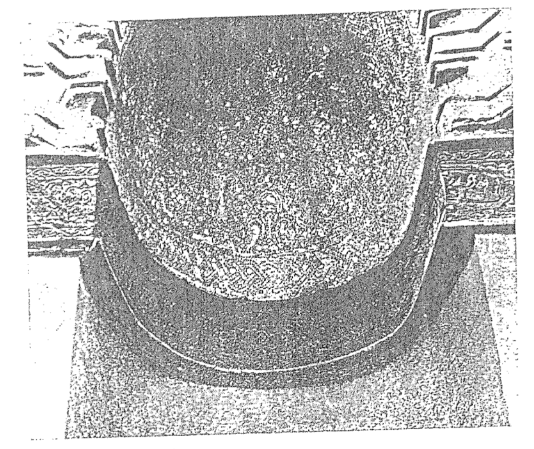
إنه كاتب موجز لا يجمح به قلمه ولا يستطرد ليخرج من موضوع إلى موضوع، بل يمضى إلى غايته دون التواء حتى لتكاد رحلته أن تكون (تقريراً) ولكنه تقرير ليس فيه جفاف ، بل إنه على العكس من ذلك تماما . فهو رغم إيجازه شيق طريف ينم عن شخصية ذكية ، رقيقة الحس ، دقيقة الملاحظة ، تتنبه إلى ما حولها ولا تضن بذكر المسائل الصغيرة التي تصل ما بين الكاتب والقارىء .

ثم يعود الكلام بعد انقطاع . فنلقى السفير في مكة . إنه بعد الرحلة الطويلة من الأندلس إلى مصر يريد ألا يفوته أداء هذه الفريضة المقدسة التي لعل أداءها أن يكون بالنسبة إليه النجاح المحقق الوحيد من كل هذه الرحلة .

ولقد ذهب إلى الحجاز في رفقة ركب الحاج المصرى . وفى الحجاز ينطلق قلم الكاتب معبراً عن عاطفة دينية عميقة ، فيذكر مراسم الحج ومشاهده في تفصيل دقيق ، ويرسل عبارات الحمد والشكر لله أن جعله « من حجاج بيته العتيق ، ونظمه فى خير زمرة وفريق ، وحباه بمشاهدة الأماكن المكرمة ، والجدرات المعظمة ، حيث مطالع الأنوار ، ومصاف الملائكة الأبرار ، ومزدحم الأولياء والمتعبدين ، ومبتهل الأنبياء والمرسلين » . أسلوب أدبى احتفل به صاحبه لا نجده فى سائر كلامه . وبعد الدعاء لسلطان غرناطة ومصر يشرع المؤلف فى وصف البلاد ، عرفة ، والمزدلفة ، ومكة . ثم لا يكاد يبدأ الحديث عن المسجد الحرام حتى ينقطع الكلام بانتهاء الأوراق انقطاعاً لا يعود بعده . وهكذا نترك السفير فى الحجاز لا ندرى من أمر عودته إلى مصر شيئاً ولا نعرف متى عاد إلى بلاده . وقد عاد بغير شك وكتب رحلته كاملة هنالك ولعله رفعها إلى السلطان الذى أرسله .

وهذا القسم الثانى من الرحلة يستغرق أربع ورقات . وبذلك يكون مجموع ما وصلنا من هذا النص القيم عشر ورقات فقط . ولا ندرى كم تبلغ نسبة هذه

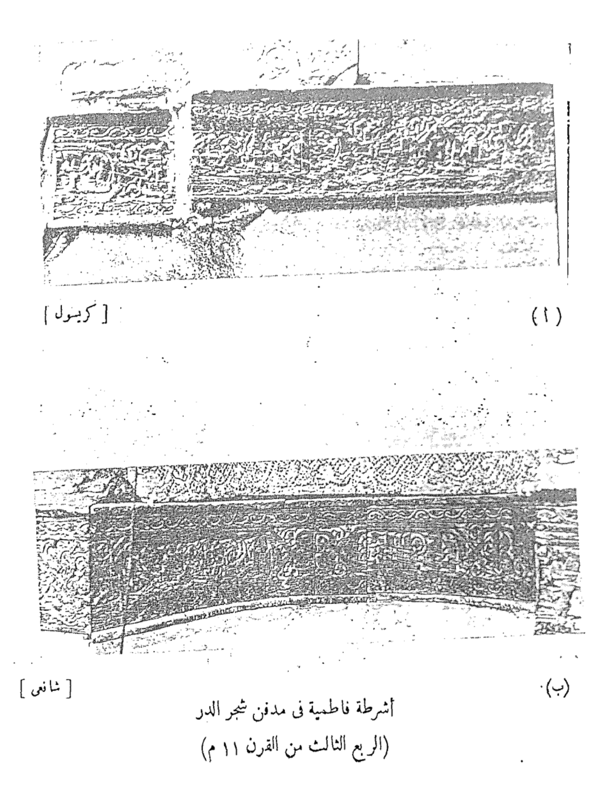
لوحة ١



[كريسول]

أشرطة فاطمية فى مدفن شجر الدر

(الربع الثالث من القرن ١١ م)

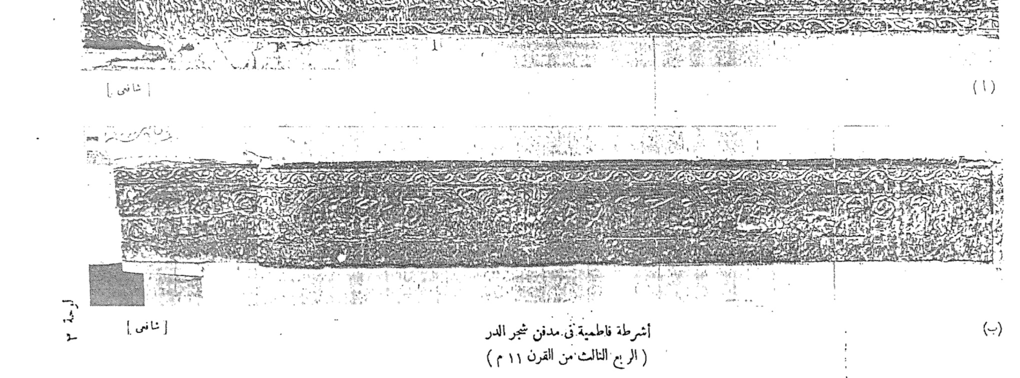


(أ) [كريسول]

(ب) [شافعى]

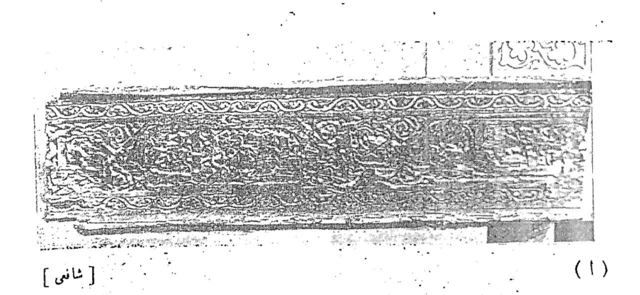
أشرطة فاطمية فى مدفن شجر الدر
(الربع الثالث من القرن ١١ م)

لوحة ٣

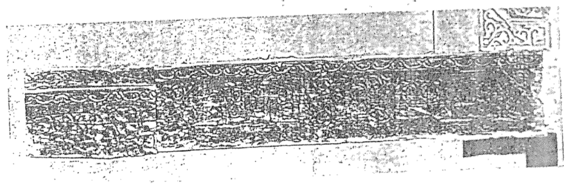


أشرطة فاطمية فى مدفن شجر الدر
(الربع الثالث من القرن ١١ م)

لوحة ٤

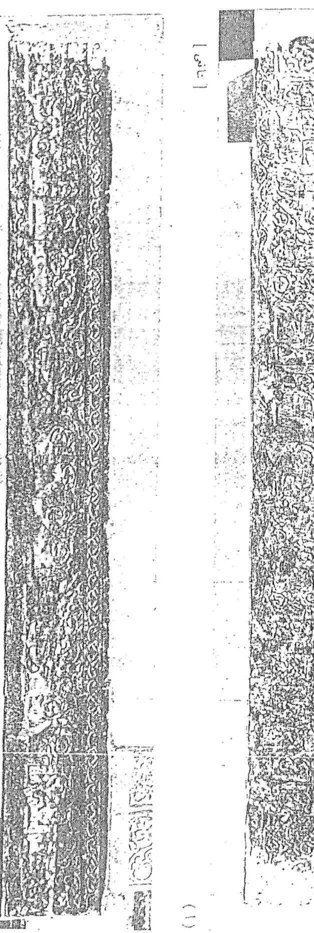


(ا) [شافعى]

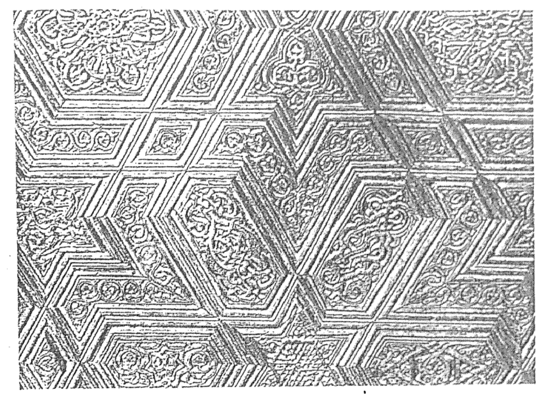


(ب) [شافعى]

أشرطة فاطمية فى مدافن شجر الدر
(الربع الثالث من القرن ١١ م)

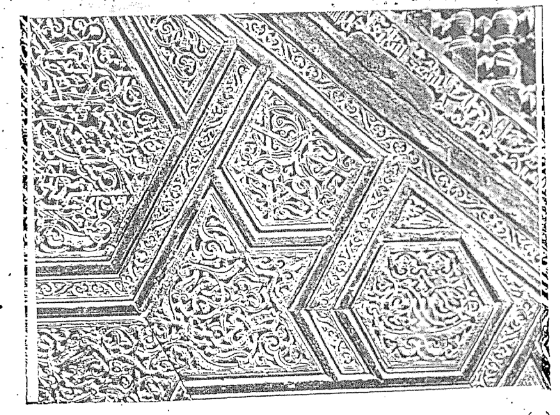


أشرطة فاطمية في مدفن شجر الدر
(الربع الثالث من القرن ١١ م)



(ا) [إدارة حفظ الآثار العربية]

منبر مسجد قوص (٥٥٠/١١٥٥)



(ب) [كريسول]

منبر حرم الخليل (٤٨٤/١٠٩١)

الأوراق إلى الكتاب كله . ولكن ، قياساً إلى ما وجدناه نعتقد أن المؤلف أخرجه كتيباً صغير الحجم لطيفه . كما أننا لا نعرف العنوان الذى اختاره المؤلف لكتابه رغم ما بذلنا من جهد وتنقيب .

المخطوط

وهذه الورقات التى ننقل ما فيها موجودة بالمكتبة الأهلية بمدريد وهى غير مذكورة فى الفهرس المطبوع [1] ، وإنما هى ضمن مجاميع (الدشت Legajos) التى تمتلكها المكتبة المذكورة والتى لم يفهرسها أحد [2] . وهى هنالك فى المجموعة التى تحمل رقم 18602 . وورق المخطوط جيد متوسط السمك غير مصقول ، لونه أبيض إلى صفرة وحجمه ٢١×١٦ سنتيمترا . فى الصفحة ١٦ سطراً . والمداد أسود ضارب إلى السمرة . أما الخط فأندلسى مبسوط واضح يشبه الخطوط التى وصلتنا من العهد الغرناطى مما يرجح أن النسخة كتبت فى عهد المؤلف ، أى فى منتصف القرن التاسع الهجرى . وفى النص كلمات كثيرة مضبوطة . والأوراق غير مرقمة وليس فى الهوامش تعليقات ولا تمليكات .

وسنقدم النص ثم نتبعه بتحقيقات عن تاريخ السفارة وصاحبها سلطان غرناطة ونتيجتها وما يتصل بها من بعض الأحداث والتواريخ .

---

(1) Guillén Robles, Catàlogo de los manuscritos àrabes existentes en la Biblioteca Nacional de Medrid, 1889.

(٢) أنتهز هذه الفرصة لأقدم للأب بدرو لونجاس (Pedro Longás) أمين القسم العربى بالمكتبة الأهلية بمدريد شكرى على تشجيعه وسعة صدره إذ مكننى من فحص هذا الدشت . ودشت هذه المكتبة كله تقريباً حديث العهد قليل القيمة .

النص

ورقة ١ و

|| إلا عِظَم الأجفان [١] وعلوها مع شدة هبوب الرياح وكبر الموج . وكان كل من كان فى الطرائد من المسلمين قد نزلوا إلى أجوافها حين القتال إلا من كان بها من الأندلسيين فأنهم شهدوه . فأقمنا كذلك ساعة عظيمة ، ولولا أن البحر فرق بيننا لكان الحال أعظم من ذلك . وانفصلت الحرب عن نحو ستة من القتلى وكثير من الجرحى . ثم إن الطرائد تفرق بعضها من بعض بشدة هبوب الريح وعظم الموج ، فلم يجتمعوا إلا صبيحة تلك الليلة فى أسوأ حال وأنكد عيش ، وخمد بسبب ذلك ما كان لهم من الصولة على المسلمين . فمالوا إلى بعض المراسي من ذلك البر . فكنا به عشية يوم الأربعاء الخامس عشر من الشهر المذكور [٢] . فأقمنا به يومين وأقلعنا منه صبيحة يوم السبت الثامن عشر من الشهر المذكور ، وذلك بعد ما أصلحوا شيئاً مما كان أفسد الدهر لهم ، وجمعوا من الخشب ما يحتاجون اليه إلى مدينة رودس المذكورة فتحها الله . وصلناها بكرة يوم الاثنين الموافق عشرين من الشهر المذكور . وعند دخولنا إلى مرساها اجزنا على صخرة عظيمة كانت فى طريقنا ارتفعت بها الدفة وتزلزلت الطريدة حتى أشرفت على العطب ، ولو قدر الله ذلك لكنا غرقي أو أساري ولكن الله [١ ظ] لطيف بعباده .

[رودس]

ورودس [٣] هذه جزيرة كبيرة تقابل بر التركية ، وهى منه على نحو ستة عشر ميلا ، وبها مدينة كبيرة على ساحلها ، وهى موضع رباط للنصارى يتناوبون سكناها ويأتون اليها من أقاصي بلادهم . ولها ببلاد النصارى على ما حدثنى من أصدقه أوقاف كثيرة يجتمع من فائدها فى كل عام مائة ألف ونيف وأربعون ألفا من الذهب فهي بذلك كثيرة الذخائر والعدة .

---

(١) الأجفان السفن جمع جفن . ويكثر ورود هذا اللفظ بهذا المعنى فى النصوص الأندلسية .

(٢) هو شهر جمادى الأولى كما يتضح من النص فيما بعد .

(٣) كتبت هذه الكلمة فى المخطوط بحجم أضخم من سائر الكلمات كأنها عنوان . ونجد هذا فى كلمات أخرى فى النص كالاسكندرية والقاهرة وغيرها من أسماء المدن .

ويذكر أيضاً أن المقوقس ملك مصر لما دخل عليه عمرو بن العاص رضي الله عنه مصر واستفتحها من يده هرب في البحر إليها واحتلها ، وكان قد نقل إليها ذخائره وأمواله فبقيت تلك الذخائر في أهله وأولاده .

وهي في هذا العهد شديدة الاذاية على المسلمين . وذلك أن بها نحو ستة عشر جفنا غزوانياً كلها معدة للقرصنة ، لا يفترون عن الاغارة في غالب أمرهم شتاء ولا صيفاً . وجميع قراصين النصارى — دمرهم الله — ممن يواليها بتلك الجزور[1] والبلاد إنما تزودهم وجهاز أمرهم منها ، وبها يبيعون أسراهم وما يجلبون من أموال المسلمين من بر الشام وغيره . وكان فيها إذ كنا بها أزيد من مائتي أسير من المسلمين رُمنا أن نفدي منهم شيئاً فلم نقدر ، لأن صاحب البلد لما سمع بذلك أمر بمنع الأسارى من الطلوع إلينا (٢ و) لما كان في غرضه من أن يقدمهم إلى صاحب القاهرة في هدية لعله يهادنه على ما بلغنا ، فانه منه في خوف شديد .

وكان — نصره الله — قد جهز اليه قريبا من وصولنا اليها ستة عشر قطعة ما بين أغربة كبار وأجفان صغار مشحونة بالرجال والعدة . فلما وصلوا إليها عمرّ لهم صاحب رودس أربعة وعشرين جفنا لأهل البلد وغيرها ، منها مركبان عظيمان . فتقاتلوا قتالا عظيما وصبر الفريقان صبراً لا يعهد مثله ، إلى أن انهزم المسلمون وانحاز أكثر أجفانهم إلى جانب البر ولم يثبت منها إلا غرابان ، وهما اللذان أذاقا المشركين الموت الأحمر . ولما لم يجد المشركون فيهم فرصة انصرفوا عنهم وقد مات ابن ملكهم ومات منهم على ما تعرفناه من الأسارى المسلمين نحو خمسمائة . ولقد كان يموت من جرحاهم ونحن بها في كل ليلة جملة . فان من عادتهم أنه إذا مات عندهم الميت يحركون له الناقوس ليعلم بذلك سائرهم ، فكنا نسمعه في اليوم والليلة مرارا . وكان انصراف العمارة عنها قبل وصولنا إليها لنحو عشرة أيام ، ولذلك لم يدعوا أحداً منا ينزل إلى البلد لئلا نطلع على عورات بلدهم وضعف مددهم . وكان الأسارى يختلفون الينا فيخبروننا بأحوالهم ويقولون (٢ ظ) إن جندهم إذا كثر لم يجاوز المائة[2] .

---

(١) كذا رسم (جزر) جمع جزيرة متأثراً في ذلك بالنطق المغربي في لغة الكلام . وقوله (يواليها) يريد به (يليها) أي يقاربها ويدانيها .

(٢) كذا في الأصل . ولعله يريد عدد الجند الباقين بعد تلك الغزوة .

ولقد أخبرنا بعض الأسارى ممن حضر منهم تلك الوقيعة أنهم جمعوا من جفن واحد من أجفانهم سبعة قناطير من النشاب التي رموا بها عليهم .

وهذه المدينة من أحصن المدن وأمنعها . وعلى شرفات سورها عدة دواليب من خشب تديرها الريح وتحت كل دولاب منها أرحى تدور بدورانه لطحنهم ، وهي على أحكم صنعة وأحسن هندام .

[من رودس إلى الاسكندرية] .

ولما أصلح نصارى الطرائد أجفانهم وجبروا ما كان تكسر منها وفرغوا من بيعهم واشترائهم ، واستبرؤا خبر العمارة وأنها رجعت إلى القاهرة ، اكتروا منها دليلا يدل بهم . وأقلعنا منها صبيحة يوم الثلاثاء الثاني عشر من شهر جمادى الثانية ، فكانت إقامتنا بها اثنين وعشرين يوما . ثم إن الريح قامت في وجوهنا عند الظهر من يوم خروجنا فملنا إلى ناحية من الجزيرة أقمنا بها نحو اثنى عشر يوما ننتظر مساعدة الهواء . وأقلعنا من هنالك غدوة يوم الأحد الخامس والعشرين من الشهر المذكور . فبقينا على سفرنا يومين ، وقامت الريح أيضا في وجوهنا فرجعنا إلى جزيرة قندية [1] التي للبنادقة ، فأقمنا في ناحية منها (٣ و) أربعة أيام . ثم هل علينا هلال شهر رجب المبارك ليله الأحد ، فأقلعنا ثاني الشهر .

ولما كان صبيحة يوم الأربعاء الرابع من الشهر المذكور أشرفنا على بر رشيد حيث مصب نيل مصر ، فرمنا الدخول إلى الاسكندرية فلم تساعدنا الريح ، فأرسينا على بعد من البر بنحو خمسة عشر ميلا ونحن نجد حلاوة ماء النيل ، فإنه كان زمان فيضه وبذلك عرفنا أنه بر رشيد فبتنا به تلك الليلة . وأصبح يوم الخميس فعصفت الريح وعظم الموج فراموا الاقلاع فلم يقدروا على رفع السكة التي كانوا أرسوا بها فعلموا عليها ، ثم أداروا الطريدة فاشتبكت الدفة بحبال السكة حين دورانها فانكسرت ، أعنى الدفة . فوقعوا على وجوههم من شدة الخوف ، لأن الدفة إذا انكسرت يخاف من الغرق ، ولا سيما مع كبر الموج وشدة الريح . لكنهم رموا أحد سكاني الطريدة إلى البحر فأمسكوا به إلى أن هون الله تعالى في الوصول بعد مقاساة عظيمة .

---

(1) هي جزيرة كريت . وقندية اسم العاصمة . وهي في اللغات الأوربية (Candie) .

[فى الاسكندرية] .

فوصلنا مدينة الاسكندرية — حرسها الله — عشية يوم الخميس من شهر رجب المذكور والحمد لله على الوصول فى كنف السلامة . ثم فى صبيحة يوم الجمعة ثانى يوم دخولنا وجهنا من يعرف بنا (٣ ظ) والى الاسكندرية ، وكان اسمه صنبغا الطيارى [1] أحد أمراء الترك أنجدهم الله . فوجه الينا جملة من عتاق الخيل التى لم يعهد مثلها قدودا وحسن هيئة وكمال زى . وذلك أنهم يصنعون بتلك البلاد قرابيس سروجهم من خالص الفضة ويموهونها بالذهب على إحكام صنعة وحسن وشى ، ويضعون مواضع الركوب منها مجالس من الديباج الملون ، ويجللون أكفال الخيل بستائر من الحرير المذهب مما يروق الطرف . فقدموا لنا من تلك الخيل ماركبنا حين نزولنا من البحر ؛ ودخلنا نسلم على الأمير بالاسكندرية المذكورة وهم يدعونه بملك الأمراء ؛ وكذلك كل من يلى المعاقل الكبار منهم .

فلما دخلنا عليه مَرْحَبَ بقدومنا حين سلمنا عليه . وأمر باحضار مشروب على عادتهم مع من يرد عليهم من الضيفان والقصاد ومن يكرم عندهم . فجيء بأوانى زجاج رائق فيها من مذاب السكر الممزوج بماء الورد مما يحيى النفوس وينعش القلوب ، فشربوا وشربنا . ثم أمر بانزالنا وإجراء الضيافة علينا ، فانصرفنا وقد حانت صلاة الجمعة . ثم فى يوم السبت أنزلنا جميع ما كان لنا بالطرائد من الحوائج والوسق . وأراحنا الله تعالى من البحر وأهواله [٤ و] والحمد لله . فأقمنا تحت إيالته ثمانية أيام فى أهنأ عيش وأحسن حال . وكانوا يختلفون إلينا فى الغداء والعشاء بأنواع من المطاعم التى لم نعهد مثلها وبصنوف من الحلواء والمشروبات ، إلى أن تهيأ السفر إلى القاهرة حرسها الله فاكترينا جمالا حملناها لجميع ما كان عندنا من الحوائج والأثقال وأصحبنا الأمير المذكور أحد خدامه ليقوم بمؤنتنا فى الطريق وليعرف بنا . فارتحلنا منها ضحوة يوم الخميس الثالث عشر من شهر رجب المذكور إلى رشيد وصلناها عصر يوم الجمعة ثانى يوم ارتحالنا فأقمنا بها يومين لنهيء أمرنا للسفر فى النيل . فاكترينا مركبا من مراكبه وشحنا فيها جملة الحوائج

---

(١) ورسم اسمه عند السخاوى (اسنبغا) ج ٢ ص ٣١١ من الضوء . وانظر (G. Wiet) المنهل الصافى رقم ٤٥٨ ص ٦٦

وأقلعنا منها صبيحة يوم الأحد السادس عشر من شهر رجب المذكور إلى مدينة قَوة [1]، وصلناها عشية يوم الاثنين الثامن عشر من الشهر ، فأقمنا بها يوم الثلاثاء وأقلعنا عشية اليوم إلى القاهرة حاطها الله .

[في القاهرة] .

وصلنا إلى بُولاق منها بكرة يوم الجمعة الثاني والعشرين من الشهر المذكور ، فتوجه القاصد المذكور ليعرف بنا .

ثم في يوم السبت ثاني يوم قدومنا أقبل إلينا ما مندار [2] (٤ ظ) السلطان نصره الله ومعه عدة من تلك الخيل الموصوفة ، وهو المتكفل بإنزال القصاد والضيفان ، فركبنا ودخلنا المدينة كلأها الله ، فاحتللنا منها داراً للحاج داود المغربي تقرب من القلعة ولم تمكن رؤية السلطان في ذلك اليوم .

وفي يوم الاثنين التالي ليوم دخولنا وجه السلطان نصره الله فينا ما منداره المذكور فطلعنا إلى القلعة المحروسة . فلما وصلنا إلى بابها نزعت منا السيوف التي كنا متقلدين بها على مقتضى عادتهم مع الغرباء الواردين عليهم . فلما وافينا القصر شُوور علينا ، فدخل بنا إلى قصر عظيم يجلس به المباشرون وأصحاب الدواوين . فأقمنا به ساعة ، ثم شوور علينا ثانية ، فدُخل بأربعة منا ومنع باقينا . كان صهرنا الحاج أبو القاسم المذكور أمامنا وأنا أتلوه وربيبه يتلوني وابنه أبو الفضل أمامنا لمكان الجمية المتضمنة للكتب إلى إيوان عظيم مشرف على المدينة يجلس به السلطان وحاشيته للسلام .

وكان به في ذلك اليوم من أمراء الترك وأجنادهم خلق كثير ، فهالنا ما عايناه من أبهة ملكهم وضخامة حالهم ، وما لهم من الملابس البهية والعمائم السنية . فأقمنا في ناحية من الايوان [٥ و] ساعة ثم أمر بتقدمنا فتقدمنا وسلمنا على السلطان سلام الخلافة ، ونظرنا إلى شيخ حسن الهيئة بادي الهيبة على رأسه شاش عظيم وإلى جانبه

(١) هكذا وضع فتحة فوق القاف وهي عند ياقوت وفي نطقنا الآن بالضم .

(٢) هكذا رسمت . وهي في كتابة المؤرخين المصريين مهمندار .

الأيمن نمشة [1] فولاذ ، ومن ورائه مملوك من الترك قائم على رأسه فى يده أيضاً نمشة فولاذ وطارقة [2] خيزران : يدعى قيم أمير المؤمنين ؛ واسمه بالتركية جقمق ويلقب من الألقاب المشرقية بالملك الظاهر ، وقد أحدق به من الأمراء والأجناد عدد جم .

ففك صهرنا المذكور الجبة واستخرج الكتاب منها فأخذه منه كاتم سره حينئذ القاضى كمال الدين أبو عبد الله محمد البارزى الحلبي حفظه الله فتصحفه ساعة ثم قال له : يا مولانا نصركم الله هذا كتاب من صاحب جزيرة الأندلس يشتكى لك ما أصابه من الافرنج المجاورين له ويطلب منك نجدة تعينه بها فالتفت إلينا وقال : سأبعث إلى ابن عثمان يعينكم إن شاءالله. فقال له صهرنا المذكور :يامولانا السلطان نصركم الله أنت هو كبير الملوك والسلاطين وخديم الحرمين الشريفين . ولم نجىء إلا إلى حضرتكم وحاشاك أن تردنا خائبين . فقال : إن بلادكم [٥ ظ] بعيدة ، ولا يمكننا أن نجهز لكم عسكراً . فقال : يامولانا السلطان إذا لم يمكنكم تجهيز العسكر إلينا فلتعنا بالمال والعدة وما كان لله فهو يحفظه . فقال : نعم ، أعينكم إن شاء الله بالمال والعدة . فسلمنا وانصرفنا ، وقد أمر بانزالنا ، ورسم لنا بدينارين من الذهب فى كل يوم .

ثم ذهبنا إلى ابنه شمس الدين أبى عبد الله محمد [3] فسلمنا عليه ، ودفعنا إليه الكتاب الخاص به فرحب بقدومنا ، وأمر بزيادة دينار آخر فى النفقة التى رسم بها أبوه ثم انصرفنا .

ولما كان بعد ذلك بأيام أنعم لأربعتنا المذكورين بكسوة كسوة من الثياب القدسية المبطنة بالسنجاب ، فصدرت المخاطبة منى فى معنى الشكر على ذلك :

يكل عن شكرك اللسانْ   يا روضة العـــلم والصلاحْ

---

(١) كلمة فارسية الأصل (نيمچه) ومعناه سيف قصير مقوس . أنظر مادة (نمجا) فى R. Dozy, Suppl. aux Dict. Ar.

(٢) هى درقة مستطيلة . نفس المصدر . والمعروف أنها من الحديد أو الجلد لا الخيزران (؟)

(٣) السخاوى : الضوء ج ٧ ص ٢١٠ رقم ٥١٩ . وانظر Gaston Wiet, Manhal Safi n. 2094 وهو عندها (ناصر الدين) لا (شمس الدين) . وقد مات فى حياة أبيه سنة ٨٤٧ هـ (= ١٤٤٤ م) .

وغرّ أوصـــافك الحسان تنبيء عن مجدك الصُراح

* * *

ضـاءت بأنوارك الدياجى وارتجّ إيوان كل بوسْ
حتى غدا الدهرُ فى ابتهاج عليـــه من حسنكم لَبُوس
وكل من كان ذا احتياج أبهجتَ من حاله النفوس
وصار ذو الخوف فى أمانْ وصاحب الهمْ فى انشراحْ
[٦و] إذ فاز من ذلك[1] الزمان بكل سُـــولٍ واقتراح
يا معدن الفضل والكمال وصاحب المنظـــر المليح
لقد بدا النقص فى الهـلال لمـــا بدا وجهك الصبيح
وحزتَ من طيِّب الخلال ما لا يوفّى به المـــديح
فما عسى يكتب البنان من غرّ أوصافك المـــلاح
أو ما عسى يفصح البيـان وإنهـــا تعجز الفصاح

* * *

يا مؤمّل الخائف المُعـــنَّى ومنتهى السول والمُراد
يجزيك رب العبـــاد عنا أفضل ما يرتجى العبـــاد
أوليتنا من عُلاك مَنّـا علت به راية الجهـــاد
رفعت من قدرها المُهان ما حطه مرهف الصفـــاح
وحفّها السعد والأمان إذ حفّنـــا منكم السماح

* * *

أيدك الله من إمام تعنو لسلطانه المـــلوك
ندعوك يا نخبـــة الكرام ونصرة الدين نَسْئلوك[2]

(١) رسمها فيما نسخته من الأصل (ذاتك) ؟ والمعنى بها لا يستقيم .
(٢) هكذا رسمها . وهو نطق على استقامة الوزن .

بخدمة [١] الكعبة الحرام ... وحرمة الدين والسلوك
فخصنا منك بامتنان ... تُمِنْ به عصبة الكفاح
أمتعك الله في الجنان ... بما ترجى من النجاح

* * *

[٦ظ] يا أيها الظاهر المؤيد ... السيد الفاضل الخطير
بعز سلطانك المخلد ... تمسكَ الخائف الفقير
فلُمّ من حالنا المبدّد ... ما فرق الحادث العسير
وكن لنا خير من أعان ... على ذوى الكفر والجُناح
فأنت بالحق خير من أبان ... معالم الدين والصلاح

* * *

وقد كنا قدمنا له شيئاً مما اصطحبناه من متاع الأندلس كالفخار المالقي والانجبار [٢] الغرناطي وشيء من ثياب الخز المنسوجة بها وغير ذلك. وكنت الذي طلعت صحبتها فلما مثلت بين يديه استحسنها وجعل يردد النظر فيها ثم فرقها على مماليكه وحشمه وأهل بيته.

ومن نظمي في الانجبار وكنا نصحبه كل ما نهديه منه:

أنظر إلى حسن إنشائي واتقاني ... وما كسيت به من لوني القاني
من بعد ما كنت بين الترب ممتهنا ... أرضى بحكم الذي في الهون القاني
فأحكمتْ صنعتي أيدي الورى فأنا ... أثنى على كل من بالحسن وشاني
حتى غدوتُ عظيم القدر ذا خطر ... أهدى لكل عظيم القدر والشان

وأقمنا بمصر حرسها الله تحت إنعامه نصره الله في غاية [٣].

---

(١) يريد بحق خدمتكم للكعبة.

(٢) يقول عبد الباسط بن خليل بن شاهين الملطي المصري متحدثاً عن غرناطة التي زارها في سنة ٨٧٠ ﻫ أن بها مكاناً (يستخرج منه تراب أحمر اللون جداً يشبه في لونه الطين الأرمني يعرف بالأندلس بتراب الانجبار المعدني، ومنه يصنع الكيزان التي يشرب بها الماء في تلك البلاد. وهي كيزان رقيقة غاية في جودة الصناعة مبردة للماء بطبعها ... وغيرها منافع فيقال إنها تنفع الاسهال الدموي شربا) أنظر G. Lévi Della Vida. Il Regno di Granata nel 1456-66 Nei Ricordi di un viaggiatore egiziano- Al-Andalus Vol I. Fasc 2 ano 1933. P. 315.

(٣) هنا ينتهي الكلام وينقطع الجزء الأول من النص.

الجزء الثانى

| المؤلف فى الحجاز |

(١ و) شهر ذى الحجة الحرام فتهيأ الناس لدخولها ؛ وخرج أمير مكة وأشراف أهلها للقاء الركب . ومن عادة الحاج أنهم يجالون لدخول مكة والمدينة تلك المحاف والمحائر [1] وغيرها بما يروق الطرف من ستائر الحرير المذهبة والملف الملون وغير ذلك . ويزينون الجمال بأساورة الذهب والفضة فى أرجلها ، ويضعون على جباهها مغافر من زرد الفضة ، فتنظر لذلك أبهة عظيمة وبهجة تسر النفوس وتبهج القلوب والحمد لله على عز الاسلام ورفعته .

فكانت مدة ارتحالنا من مصر إلى مكة سبعة وثلاثين يوما . وكان دخولنا مكة شرفها الله على باب المعلى من كدىّ الثنيّة ونحن على حالنا من الاعلان بالتلبية والتجرد من المخيط وغير ذلك من الأمور اللازمة للحاج . فأنزلنا الأمير بالحرم الشريف رباطا ملصقا بالحرم يقال له رباط السدرة ، فحططنا به رحلنا . ثم قصدنا إلى الكعبة المشرفة على باب السلام من أبواب الحرم الشريف فطفنا بها طواف القدوم ، وركعنا ركعتى الطواف قبالة مقام خليل الله تعالى عليه الصلاة والسلام . ثم خرجنا على باب الصفا إلى السعى بين الصفا والمروة ، فسعينا بينهما على الصفة المشروعة من الرَمل والدعاء . ثم حلقنا وحللنا [١ ظ] من الاحرام بلبس المخيط وإلقاء التفث وغير ذلك .

ثم أقمنا نصابح الحرم الشريف ونماسيه ، ونتقرب إلى الله تعالى فيه بما أمكن من الطواف والصلاة والدعاء ، ومشاهدة البقاع المشرفة إلى الثامن من شهر ذى الحجة الحرام ، وهو يوم التروية . فاغتسلنا للاحرام بالحج ونزعنا المخيط وفعلنا ما يجب على المحرم . ثم قصدنا إلى الكعبة المشرفة فأحرمنا تلقاءها بواجب الحج .

ثم خرجنا إلى منى عشية اليوم المذكور ، فوصلناها عند غروب الشمس ، فأقمنا بها ريثما علفنا وأخذنا بعض الراحة ثم ارتحلنا إلى عرفة فكنا بها قريبا من نصف الليل ، فأصبحنا بها ، وأقمنا نشاهد تلك الأماكن المباركة التى بها كقبة

---

(١) المحائر استعملها المؤلف بمعنى الهوادج . وقد مر بى مفرد هذا اللفظ (محارة) فى بعض النصوص المغربية ودونته ولكنى وقت كتابة هذه السطور لم أهتد للعثور على موضعه .

آدم عليه السلام والعلمين وبطن عُرَنة ، وندعو الله ونتقرب إليه بما أمكن إلى أن حان وقت صلاة الظهر فقصدنا إلى جامعها ، فجمعنا به بين الظهر والعصر مع الامام ، ثم قام فخطب الناس وذكرهم ما يلزمهم من أحكام المناسك وغيرها . ثم رجعنا إلى منازلنا فأقمنا إلى أن دخل وقت صلاة العصر واصفرت الشمس وأخذ الناس في الركوب والوقوف بالجبل المبارك فوقفنا نرغب الله [1] وندعوه بما ورد من الأدعية المخصوصة بذلك الموقف الكريم إلى أن غربت الشمس واختلط [٢و] الظلام ، فنفرنا مجتازين بين العلمين إلى المزدلفة ، وهى التى يجمع الناس فيها بين المغرب والعشاء ، ثم إلى المشعر الحرام فبتنا به إلى أن صلينا الصبح . ثم ارتحلنا إلى المحصب فالتقطنا منه ما نحتاج إليه من الحصى التى نرمى بمنى . ثم قصدنا إلى منى فوصلناها عند بزوغ الشمس من يوم النحر ، فنزلنا بها ، ثم قصدنا جمرة العقبة فرمينا عليها ما شرع بها من الرمى . ثم ذبحنا وأهدينا .

ثم نزلنا إلى مكة فطفنا بها طواف الإفاضة ، وهو الطواف الواجب ، ثم سعينا بين الصفا والمروة ، ثم عدنا إلى منى فأقمنا بها لرمي باقى الحصى المشروعة إلى اليوم الثالث من يوم النحر . ثم انصرفنا إلى مكة فطفنا بها طواف الوداع ، ثم انصرفنا وقد تم حجنا والحمد لله كثيراً كما يجب لمجده ، وإن كنا لا نقدر على القيام ببعض ما يجب من شكره وحمده ، فان فضله علينا عظيم ، وإحسانه لدينا جسيم ، إذ هيأ لنا من أسباب الخير ما لم يكن فى مقدورنا ، وحملنا على كاهل المبرة والاحترام فى جميع أمورنا ، الى أن جعلنا من حجاج بيته العتيق ، ونظمنا فى خير زمرة وفريق وحبانا بمشاهدة الأماكن المكرمة ، والجدرات المعظمة ، حيث مطالع الأنوار ، ومصاف الملائكة الأبرار ، ومزدحم الأولياء [٢ ظ] والمتعبدين ، ومبتهل الأنبياء والمرسلين ، حيث مسكن خليفة الله آدم ، ومقام خليل الله ابراهيم ، وحجر ذبيح الله اسماعيل ، ومولد حبيب الله محمد عليه وعليهم أفضل الصلاة السلام . فهل لهذه النعمة العظيمة كفاء . أو هل يقوم لحقها بقليل شكرنا وفاء . ولكننا نرغب الله تعالى ونضرع اليه ، ونبسط أكف الضراعة والابتهال بين يديه ، أن يؤدى عنا

---

(١) هكذا بحذف (إلى) فى هذا الموضع والذى يليه بعد سطور .

شكر ماله علينا من النعم ، وألا يقطع عنا ما عودنا من الفضل والكرم ، إنه ولى المغفرة ، والمتفضل بقبول المعذرة .

ثم إنا نوالى صالح الدعاء لمن تحرمنا بحرمته ، واكتسينا ملابس العناية بسبب توجهنا فى خدمته ، وهو مولانا السلطان الغالب بالله ، المجاهد فى سبيل الله ، المخصوص بفضيلتى الرباط والجهاد ، المدافع عن حوزة المسلمين بأقصى البلاد ، كان الله له خير عاضد ، ولا أخلاه من بركة هذه المشاهد ، ثم لمن تفيأنا ظلال العافية بشمول عدله ، وتوصلنا إلى هذه الأماكن بما عمنا من إحسانه وطوله ، وهو الامام العادل ، السلطان الحافل ، صاحب المملكتين ، وخادم الحرمين الشريفين ، المتصف بأحسن الصفات والمآثر ، مولانا السلطان المالك الملك [٣ و] الظاهر ، أيد الله مقامه ، ونصر ألويته الجهادية وأعلامه .

على أننى أستغفر الله فى قولى — وأسألُ منه اللطف فى موقف الهولِ
فما كل إحسان ولا كل نعمة — وما كل ما أسدى الزمان لهم أو لى
سوى منك يامولى الموالى وإنّنى — لأبرأ من طوقى إليك ومن حولى
وأعلم أن الحمد والشكر إنما — يحقّ لمن عمّ الورى منه بالطولِ
فجُدْ لىَ بالإغضاء منك عن الذى — أتيتُ به يارب من هَذَر القول

وهأنا ابتدىء بما ذكرته من وصف البلاد ، والله تعالى ولى التوفيق والسداد ، بمنه وكرمه .

ذكر عرفة شرفها الله

يقال إن سبب تسميتها بهذا الاسم أن آدم وحواء عليهما السلام تعرفا به . وهو جبل عظيم وموقف الحجيج منه إنما هو فى وسطه المتصل به مما يلى مكة شرفها الله . وفى آخر السطح ربوة متصلة بالجبل ، وفى أعلاه قبة مشرفة يقال لها قبة آدم عليه السلام ، لها ثلاثة أبواب مشرعة ، يتزاحم الناس على الدخول اليها تبركا بها ، وربما يموت بعضهم بها بكثرة الزحام . ولقد شاهدنا بها شيئا من ذلك

وفي ناحية من هذا السطح قرية [٣ ظ] صغيرة قد أخذ الخراب في مساكنها . وفيه المسجد الذى يجمع الناس به بين الظهر والعصر ، ولم يبق منه إلا رسومه . وفيه العلمان وهما برجان وبينهما مر الناس إذا نفروا عشية يوم عرفة، وفيه آبار كثيرة عذبة .

وهو موقف عظيم يجتمع الناس اليه من سائر الآفاق ، في عدد لا يعلمه إلا الله تعالى ، وترتفع الأصوات حين الوقوف بالدعاء والتضرع لله تعالى ، فتظن أن القيامة قامت ، وأن الخلق قد جمعوا فى صعيد واحد . نسأل الله تعالى أن يعاملنا بلطفه العميم ، فى ذلك الموقف العظيم .

وأما المزدلفة فهو موضع بين عرفة ومنى ، به يجمع الناس بين المغرب والعشاء ، ويتصل به المشعر الحرام ، وفيه مسجد عظيم حسن ، وبه مبيت الناس ليلة النحر إلى وقت صلاة الصبح ، ولكن أكثر هذه المناسك قد تركها الناس .

وأما منى فهى قرية بين مكة وعرفة ، بها مسجد عظيم يقال له مسجد الخيف ، يجتمع الناس للصلاة فيه أيام مقامهم بها . وبها أيضاً قبة عظيمة يجتمع أيضاً الناس فيها للصلاة ، يقال لها قبة إسماعيل . وفى وسط هذه القرية سوق عظيم يباع فيها من القماش والجواهر والسلع الهندية والشامية [٤ و] مالا يحصى . ويبقى البيع والشراء بها مدة أيام منى وفى وسط هذه السوق هى الجمرات الثلاث التى يرمى الناس عليها الحصى ، أولها جمرة العقبة وهى فى آخر السوق مما يلى مكة شرفها الله قريب من قبة إسماعيل عليه السلام . وصفتها بناء مربع مرتفع بنحو قامتين فى عرض أربعة أشبار من كل صفح . والجمرة الثانية في وسط السوق على نحو بناء الأولى أو قريب منه، والجمرة الثالثة قريب من آخر السوق مما يلى عرفة ، وبناؤها يقرب من بناء الأخريين ويجتمع فى أسافل هذه الجمرات فى كل سنة مايقارب أنصافها ، ولا يبقى منه فى السنة القابلة إلا القليل . يذكر الناس أن المقبول منها يرتفع ، ولولا ذلك لعلتها الحصى ، والله أعلم بحقيقة ذلك .

ومقام الناس بمنى إلى ظهر اليوم الثانى من يوم النحر ويأخذون فى الارتحال ، فترحل التجريدة ذلك اليوم ، ويرحل الأول [1] ظهر اليوم الثالث ، ويرحل المحمل ظهر اليوم الرابع ؛ ويرحل الشامى ظهر اليوم الخامس .

---

(١) كذا فى الأصل .

ذكر مكة شرفها الله

ومكة مدينة كبيرة فى بطن واد ؛ ويكنفها من الجبال العظام ثلاثة ، جبل أبى قبيس ، وهو أول جبل خلقه الله تعالى على ما ذكره بعض الأخباريين (٤ ظ) وفيه أودع الحجر الاسود حين الطوفان . وكانت قريش تسميه الأمين لأنه أداه إلى إبراهيم عليه السلام . وفيه قبر آدم عليه السلام . وفيه موقف النبي صلى الله عليه وسلم عند إنشقاق القمر . وهو أحد أخشبي مكة ؛

وجبل المحصب وهو المتصل بالجهة الغربية من مكة ويتصل أيضاً بمنى . وجبل ثبير وهو بالقرب من مكة . وهى شديدة الحر اقربها من جهة الشمال[1] حتى إنه لا يقوى أحد على لبس الثياب فى زمن الصيف وآبارها شديدة السخانة فى زمن الحر بخلاف غيرها من البلاد . وأكثر أهلها سمر الألوان نحاف الأبدان ؛ ولا عيش لهم إلا ما يجلبه الحاج والمراكب الهندية والمصرية من الأطعمة وسائر الأسباب ، فأنها مجدبة لا مزارع لها كما ذكر الله تعالى . وشربهم من الآبار . إلا أن تاجراً من تجار الشام يعرف بابن المزلق جلب إليها الماء فى هذا العهد القريب على بعد ، وابتنى خارجها جابية عظيمة جداً لمصب ذلك الماء ، يرتفق به الحاج فى الشرب وإرواء الجمال . وذلك من الآثار الحسنة . وقد ذكر أنه كان قديما وجدده التاجر المذكور .

والمسجد الحرام فى وسط المدينة المعظمة طوله أربعمائة .

(انتهى الموجود من النص)

---

(١) كذا . وحقه أن يقول الجنوب أو القبلة فى اصطلاح الاندلسيين .

النص — كما رأينا — يذكر الأيام والشهور ، ولكنه لا يذكر العام الذى كانت فيه تلك الشهور . على أن المعرفة التقريبية للعام من خلال النص نفسه سهلة المنال لذكره من ذكر من الأعلام والأحداث فلقد كانت السفارة فى عهد الظاهر جقمق ، وقد كان جقمق هذا سلطانا لمصر من عام ٨٤٢ — ٨٥٧ هـ (١٤٣٨ — ١٤٥٣ م) [١].
وفى الوقت الذى كان فيه كمال الدين البارزى كاتبا للسر — وقد أسندت هذه الوظيفة إلى كمال الدين فى أول سلطنة الظاهر جقمق إلى حين وفاة البارزى فى صفر سنة ٨٥٦ [٢] أى قبل وفاة جقمق بسنة . فهو بذلك لا يفيدنا كثيرا فى تحديد المدة وتضييقها . ولكن الذى يفيدنا فى ذلك هو ذكر الأمير محمد بن جقمق الذى زاره السفراء . وقد كانت وفاة هذا فى سنة ٨٤٧ هـ فى حياة أبيه كما ذكرنا من قبل . [٣] فوجب أن تكون السفارة بين سنة ٨٤٢ و سنة ٨٤٧ . وفوق ذلك فقد كانت الرحلة فى سنة قام فيها الأسطول المصرى بغزو رودس كما ذكر النص . ومعروف أن جقمق أرسل أساطيله لغزو رودس ثلاث مرات : الأولى فى سنة ٨٤٤ ، والثانية فى سنة ٨٤٦ ، والثالثة سنة ٨٤٨ [٤] ، فوجب إذاً أن تكون الرحله فى إحدى هاتين السنتين سنة ٨٤٤ أو سنة ٨٤٦

وقد بحثنا فى الحوليات المصرية التى تعرض فيها المؤرخون لهذه السنوات فوجدنا أن السنة الأولى سنة ٨٤٤ هـ هى التى جاءت فيها السفارة الغرناطية

---

(١) أنظر دائرة المعارف الاسلامية . مادة جقمق (Cakmak) . وقد ترجم له السخاوى فى الضوء اللامع ج ٣ رقم ٢٨٧ ص ٧١ — ٧٤ ، وقد أشار Gaston Wiet إلى المصادر التى تحدثت عنه بتفصيل . تحت رقم (838) ص 122 من كتابه : Les Biographies du Manhal Safi (Mémoires de l' Institut d'Egypte, T. XIX) Le Caire 1932

(٢) الضوء اللامع ج ٩ ص ٢٣٦ — ٢٣٩ ، وابن تغرى بردى ، النجوم الزاهرة (طبعة دار الكتب) ج ٧ ص ٢٤٣ حيث أورد قائمة بكل كتاب السر أثناء حديثه عن قلاوون الذى ذكر أنه أحدث هذه الوظيفة . وانظر Wiet رقم 2320 . وقد كان كمال الدين كاتبا للسر قبل ذلك وعزل .

(٣) أنظر تعليق رقم (٣) ص ١٠٣

(٤) أنظر مادة (رودس Rhodes) فى دائرة المعارف الاسلامية وهى بقلم الدكتور عزيز سوريال عطية . وكذلك الدكتور محمد مصطفى زيادة فى مقالة له بمجلة الجيش عن محاولات المماليك الاستيلاء على رودس . القاهرة سنة ١٩٤٦

إلى القاهرة ولقد جاء فى مخطوط السلوك للمقريزى فى أخبار هذه السنة — وهى آخر سنة كتبها المؤرخ الكبير حيث توفى فى السنة التى بعدها — ما يلى :

« وفى يوم الاثنين رابع عشرينه (أى رجب) ورد كتاب الغالب بالله عبد الله بن محمد بن الأمير أبى الجيوش نصر ابن أمير المسلمين أبى عبد الله ابن أمير المسلمين أبى الحجاج ابن أبى الوليد إسماعيل بن نصر متملك أغرناطة من الأندلس يتضمن ما فيه المسلمون بغرناطة من الشدة مع النصارى أهل قرطبة وإشبيلية ويسأل النجدة » [1] .

ويجىء هذا الخبر نفسه فى مخطوط « نزهة النفوس والأبدان فى تاريخ الزمان » لعلى بن داود الخطيب الجوهرى [2] فى نفس العام سنة ٨٤٤ إلا أنه يجعل اليوم هو (الخميس عشرين) بدلا من (الاثنين رابع عشرينه) [3] ويلقب السلطان بقوله (الغالب بأمر الله) بدلا من (الغالب بالله) . ولا خلاف بعد ذلك فى تفصيل اسم السلطان ، غير أن العبارة الأخيرة عنده نصها « مضمونه أن المسلمين فى هم وغم وشدة فادحة بغرناطة مع النصارى الذين هم فى قرطبة وإشبيلية وسؤاله النجدة لينتصر على أعداء الدين » وليس فى نص الجوهرى أى زيادة على ما فى نص المقريزى .

فإذا رجعنا تحت اسم السلطان الغرناطى وجدناه مذكورا عند السخاوى . وهذا نصه : « عبد الله بن محمد بن نصر الغالب بالله متملك غرناطة من الأندلس وحفيد الأمير أبى الجيوش نصر ابن أمير المسلمين أبى الحجاج بن أبى الوليد اسماعيل ابن نصر . ذكر المقريزى فى حوادث سنة أربع وأربعين أنه فى رجب منها ورد كتابه يتضمن ما فيه المسلمون بغرناطة من الشدة مع النصارى أهل قرطبة وإشبيلية ويطلب نجدة » [4] .

---

(١) نسخة مصورة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٥٥ تاريخ . لوحة ٤٨٤ من المجلد الأخير وهو السادس .

(٢) ولد هذا المؤلف سنة ٨١٩ ومات سنة ٩٠٠ هـ . أنظر :
C. Brockelmann. Geschichte der Arabischen Litteratur T. II. 43. Suppl T. II. 41
والمخطوط فى دار الكتب المصرية وهو يتناول السنوات من سنة ٧٨٥ إلى سنة ٨٠٠ هـ . والنص المذكور فى ورقة ١٩٤ ظ

(٣) نص السخاوى يوافق المقريزى فى يوم الاثنين ولكنه عنده يوم خمسة وعشرين من رجب

(٤) الضوء ج ٥ ص ٦٧ رقم ٢٤٧

إذا عرفنا أن السفارة كانت فى سنة ٨٤٤ أى سنة ١٤٤٠ م ، ثم رجعنا إلى ما كتبه الباحثون من الأسبان المحدثين عن تلك الفترة ملتمسين معرفة صاحب غرناطة فى ذلك التاريخ وجدنا اتفاقا بينهم على أنه محمد بن يوسف بن يوسف بن محمد ابن يوسف بن اسماعيل بن فرج بن اسماعيل بن يوسف بن نصر . وهو الرابع عشر من ملوك غرناطة والثامن ممن يحملون اسم محمد من أولئك الملوك . وهو أيضاً يلقب عندهم بالأيسر . فهو فى كتبهم (Mohamed VIII el Izquierdo o el Zurdo) .

وملخص سيرته أنه تولى الملك فى سنة ٨٢٠ هـ (١٤١٧م) بعد وفاة أبيه السلطان يوسف الثالث . ولكن ثورة قامت عليه فى غرناطة وانتهت بخلعه وتولية قريب له ، أو هو ابنه ، محمد التاسع المشهور بالصغير (El Chico) وكان ذلك بعد عشر سنوات من حكم الأيسر فى سنة ١٤٢٧ ففر هذا الى تونس واستعان بملكها من الحفصيين فتمكن من الظفر بمنافسه وعاد للملك مرة ثانياً بعد سنتين من خلعه فى سنة ١٤٢٩ م ولكن بعد عامين آخرين قام عليه ثائر من البيت النصرى هو يوسف بن المول وهو رابع من يحمل اسم يوسف (Yusuf IV Abenalmao) كما تسميه المصادر الأسبانية . وذلك فى سنة ١٤٣٢ م لخلعه للمرة الثانية . وتوفى أو قتل يوسف ابن المول هذا سريعا فى نفس السنة فعاد الأيسر للمرة الثالثة ملكا . وبقى فى الملك الى أن خلع للمرة الأخيرة بمن يعرف بمحمد بن نصر المعروف بمحمد العاشر فى الكتب المسيحية والمشهور بالأعرج (El Cojo) . وذلك الخلع النهائي تم فى سنة ١٤٤٥ عند أكثر المؤرخين أو قبل ذلك بثلاثة أعوام فيما يرى المؤرخ الأسبانى المستعرب (Seco de Lucena) فى بحث حديث له كتب منذ عامين إثنين [1] .

---

(1) Luis Seco de Lucena Paredes, Una Rectificacion a la Historia de los Ultimos Nasaries. Al-Andalus vol XVII Fasc. I. pp. 153-163. ano 1952.

أما من تعرض لهذه الحقبة من المؤرخين الأسبان المحدثين فهم :

Emilio Lafuente Y Alcantara, Inscripciones Arabes de Granada. Madrid 1859.

Miguel Lafuente Alcantara, Historia de Granada. Granada 1904

Gaspar Remiro. Una Rectificacion à la Genealogia de los Reyes Nasarides de Granada. Madrid 1908.

A. Gonzalez Palencia. Historia de la Espana Musulmana, (coleccion Labor) Madrid 1945.

ومهما يكن من أمر فان هؤلاء المؤرخين جميعاً متفقون على أن محمد بن يوسف الأيسر كان ملكا لغرناطة فى سنة ١٤٤٠ م . أى فى العام الذى أرسل فيه السفير الى مصر .

والآن حين نعود إلى مرسل السفير كما يذكره المؤرخون المعاصرون له من المصريين لا نجده محمد بن يوسف الأيسر الذى ذكره العلماء الأسبان ، بل نجد اسماً آخر . ولقد نقلنا نص المقريزى والسخاوى ، والجوهرى يتفق معهما ، فاذا سلطان غرناطة فى وقت السفارة هو : عبد الله بن محمد بن نصر بن أبى عبد الله بن أبى الحجاج بن إسماعيل بن نصر . فأى الروايتين نقبل وأيهما نرفض ؟

إنه ليس من السهل أن نرفض الرأى الأسبانى فهو معتمد على النصوص القديمة التى كتبها المؤرخون المسيحيون المعاصرون لتلك الأحداث أو الذين جاءوا فى أعقابها مباشرة [1] وهو يعتمد أيضاً على بعض الوثائق التاريخية والنقوش والعملة وإن كان دور هذه ضعيفا لندرة ما وصل منها . ومع هذا فالمقريزى ومعاصروه لهم قيمتهم وخطرهم ولهم صلاتهم المباشرة بأهل الأندلس ممن يفدون إلى مصر فى ذلك العصر حجاجاً ومهاجرين وتجاراً وسفراء أيضاً .

ولكننا سنفترض أولا أن فى الرواية المصرية بعض الخلل وأن اسم (عبدالله) : الذى جعل فى أول اسم السلطان الغرناطى زيادة ، إذ التبس عليهم اللفظ التعبدى (عبد الله) أو الكنية (أبو عبد الله) فحسبوها علماً وأضافوا لفظ (ابن) بعدها بغير حق . وهذا الافتراض قائم على أننا لم نجد لمن اسمه (عبد الله بن محمد) من بنى نصر أى ترجمة فى هذه الكتب المصرية ، اللهم الا السخاوى الذى يتضح أنه لم تكن عنده معلومات ولا تحت يده مستندات إلا نفس النص الذى وجده فى المقريزى فى أخبار سنة ٨٤٤ الذى ذكرناه . وقراءة نص المقريزى والسخاوى يثبت ذلك فقد أخذ الأخير الاسم من نص الأول وأقامه ترجمة ليس فيها ميلاد ولا وفاة ولا حادث إلا أنه مرسل كتاب التماس المعونة . هذا إلى أننا لم نجد فى أسماء أمراء غرناطة من بنى الأحمر منذ وجدوا فى القرن السابع إلى أن زالوا فى آخر التاسع من تسمى

(١) أهم ما يعتمد عليه من المصادر المسيحية فى هذه الفترة هو التاريخ المسمى بتاريخ خوان الثانى Cronica de Juan Segundo .

بعبد الله فاذا حذفنا من نص المصريين لفظ (عبد الله) وجدنا أنفسنا أمام اسم له نظير عند المؤرخين الأسبان . سيكون الاسم : محمد بن نصر بن أبي عبد الله (أى محمد) بن أبي الحجاج (أي يوسف) بن أبي الوليد إسماعيل بن نصر وهذا هو بالضبط محمد العاشر الأعرج فى الرواية المسيحية التى كانت تقول إنه تولى الملك سنة ١٤٤٥ م أى بعد تاريخ السفارة بأربع سنوات والتى يصلحها المؤرخ (Seco de Lucena) فيجعل ولايته قبل ذلك بثلاث سنوات [١] .

ولو أن السفير حين دعا لصاحبه وقت الحج ذكر اسمه لعرفنا حقيقة اسمه أهو عبدالله بن محمد بن نصر كما يذكر المقريزى أم محمد بن نصر كما نرجح ، ولكنه لم يذكر غير ألقاب التشريف والمدح (مولانا السلطان الغالب بالله المجاهد فى سبيل الله . . . الخ) إلا أننا نعتقد أن الجملة الأولى منها (الغالب بالله) هى لقب هذا السلطان وهى ترد فى نص المقريزى . ولما كان محمد بن نصر يلقب بالغالب بالله كما ثبت ذلك على دنانير وصلت من ذلك العهد [٢] فأحسب أن الأمر قد بلغ اليقين من أن مرسل السفير حسب الرواية المصرية هو الغالب بالله محمد بن نصر لا عبدالله بن محمد بن نصر .

وما دام تاريخ ولاية الغالب بالله محمد بن نصر موضع شك . وما دام المؤرخ (Seco de Lucena) قد نفى أن يكون قد ولى الحكم فى سنة ١٤٤٥ كما اشتهر من قبل ورأى أن ولايته كانت قبل ذلك بثلاثة أعوام ، بل إن عباراته وهى (انه تولى ملك غرناطة قبل مارس سنة ١٤٤٢) [٣] تترك الباب مفتوحا لنفترض إنه ولى الحكم

---

(١) من العجيب أن جمل لفظ (عبد الله) دخلا فى هذا الاسم بالذات (محمد بن نصر) حدث فى نص نشره الأستاذ الفرد البستانى والأب Carlos Quiros فى مدينة العرائش سنة ١٩٤٠ وأصلح الخطأ الأستاذ جارثيا جومث من واقع الصورة الشمسية التى أرفقت بالنص . أنظر مقالة Seco المذكورة . تعليقه رقم ٦

(٢) هذه الدنانير تحمل الأرقام 2175 و 2176, 2178, ص 377 و 378, من كتاب Antonio Vives Y (Dinastias) Escudero : Monedas de las Dinastias Arabigo-Espanolas. Madrid 1893 ونصها (عبد الله الغالب بالله محمد بن أبي الجيوش نصر بن محمد بن يوسف بن اسماعيل بن نصر إلا أن الثانى منها حذف الكنية أبا الجيوش) . وليس على الدنانير سنة الضرب . ونلاحظ أنه صدر الاسم بلفظ (عبد الله) الذى سبب الالتباس .

(٣) ص ٣ من مقالته المذكورة . وقد اعتمد فى تحديد التاريخ على الخطاب الذى نشره البستانى وكيروس تحت عنوان Fragmentos de la época Sobre noticias de los Reyes Nazaritas (Larache 1940) وهو خطاب كتبه محمد بن نصر فى ٧ مارس سنة ١٤٤٣ (٥ ذو القعدة سنة ٨٤٦ إلى ملك قشتاله خوان الثانى) .

قبل ذلك بسنتين أخريين أى فى سنة ١٤٤٠ وهى سنة السفارة أو قبيلها ، مستندين الى نص المقريزى بعد إصلاحه والى لقب (الغالب بالله) الذى ذكره السفير نفسه .

هذا الافتراض كان يمكن أن يحل الاشكال وأن يوفق بين الرواية المصرية والرواية المسيحية دون تعسف لولا أن فى الأمر إشكالا أخطر من هذا ، ذلك أن بين أيدينا ترجمة للغالب بالله محمد بن نصر هذا الذى افترضنا أنه مرسل السفير تسند إليه نفس الدور التاريخى الذى تسنده الرواية الاسبانية إلي محمد بن يوسف المعروف عندها بالأعرج ، هذه الترجمة نجدها فى المنهل الصافى لابن تغرى بردى [1] وفى الضوء اللامع للسخاوى تحت اسم (محمد بن نصر بن محمد . . . الى آخر النسب نفسه) .

وسننقل الآن ترجمة ابن تغرى بردى التى لا تزال مخطوطة بعيدة عن أيدى العلماء فيما نعلم قال :

« أبو عبد الله محمد الأمير بن الأمير نصر بن السلطان أبى عبد الله محمد بن يوسف ابن اسماعيل بن فرج بن اسماعيل بن يوسف بن نصر المعروف بابن الأحمر صاحب غرناطة بالأندلس . وليها مدة إلى أن خلع بمحمد بن المول . ففر أبو عبدالله هذا الى مالقة وجمع الناس لحرب بن المول وقاتله وقتله وملك غرناطة ثانياً ، إلى أن ثار عليه محمد بن يوسف بن يوسف بن محمد ابن السلطان أبى الحجاج ، ففر أبو عبدالله أيضاً مهزوما الى تونس . وأقام فى كنف السلطان أبى فارس عبد العزيز حتى أعاده الى غرناطة فملكها ثالث مرة وقتل محمد بن يوسف . وكان قدومه على أبى فارس وهو مسافر ، وقد نزل بموضع يقال له دراع التار من القيروان ، فاحتفل أبو فارس لدخوله احتفالا عظيما وذلك فى شهر رمضان سنة اثنتين وثلاثين وثمانمائة . ثم أيده بجيش كثيف ووصله بمال جم وقدم له خيولا وأسلحة ثم سيره الى الأندلس ، وكتب له مايكفيه ، فاستمر بها الى أن مات أبو فارس فر إلى قشتاله من ملوك الفرنج [2] فأمده المذكور بعسكر وأخرج معه جماعة من أهل غرناطة وكتب ملك قشتاله

(١) مخطوط دار الكتب رقم ١١١٣ تاريخ ج ٣ ورقة ٥٠٢ ط

(٢) كذا ، وربما سقطت كلمة (ملك) قبل قشتالة . ولعل لفظ (ثم) قبل (فر) سقطا عند النسخ .

إلى رندة ومالقه ولوشه [1] وغيرهم من بلاد الأندلس والى أهل غرناطة أن يقوموا بخدمته ويقاتلوا معه عدوه وهددهم إن خالفوه . ووقع له مع ذلك خطوب فى أول سنة ثمان وثلاثين وثمانمائة حتى ملكها وأقام بها » .

أما السخاوى فترجمته تتفق مع ابن تغربردى إلا أنه لا يذكر قشتالة ويذكر وهو شىء مهم لفظ (الأيسر) كما يذكر المصدر الذى نقل عنه ، وهذا نصها :

« محمد بن نصر بن محمد بن يوسف بن إسماعيل بن فرج [2] بن اسماعيل ابن يوسف بن نصر أبو عبد الله الأيسر صاحب غرناطة بالأندلس ويعرف بابن الأحمر . وليها مدة الى أن خلع بمحمد [3] بن المول ففر الى مالقة وجمع الناس لحرب بن المول حتى ملك غرناطة ثانيا . ثم ثار عليه محمد بن يوسف بن يوسف بن محمد ابن السلطان أبى فارس عبد العزيز [4] فانهزم الى تونس فأقام فى كنف أبى فارس مكرما مبجلا حتى أعيد ثالثاً وقتل محمد بن يوسف وذلك فى سنة ثمان وثلاثين . ومما أنشده لأبى فارس معتذراً عن تخطيه بنيه واخوته وجلوسه فوقهم حين علمه بهذا :

إن كنت أخطأت فى التخطى ... لى من العذر واضح ثناه
هيبة مولاى أذهلتنى ... فلم تر العين ما سواه

وهو فى عقود المقريزى مطول » [5] .

وإذا أردنا أن نلخص مسائل الخلاف بين الروايتين قلنا :

(أولا) تتفق الروايتان فى أنه عند موت يوسف الثالث فى سنة ٨٢٠ ولى الملك بعده محمد الأيسر الذى خلع مرتين إحداهما بيوسف بن المول والذى فر إلى

---

(١) فى الاصل غير منقوطة .

(٢) فى الاصل : فرح .

(٣) فى الاصل : محمد بغير الباء .

(٤) كذا . ولا بد أن يكون هناك سقط . فقد عاد السخاوى ج ١٠ ص ١٠٠ إلى ذكر اسمه الصحيح فقال : محمد بن يوسف بن يوسف بن محمد بن السلطان أبى الحجاج . ثار على صاحب غرناطة محمد بن نصر فأمده أبو فارس بحيث رجعت إليه وقتل وذلك فى سنة ثمان وثلاثين .

(٥) الضوء ج ١٠ ص ٦٨ أما كتاب المقريزى فهو (درر العقود الفريدة فى التراجم المفيدة أنظر : Brockelmann, GAL II, 39, suppl 37

تونس ولكن الرواية المسيحية تجعل الأيسر هذا ابنا للملك السابق يوسف وتجعله الرواية المصرية ابن عمه لأنهما يلتقيان فى محمد الخامس .

(ثانيا) الرواية المصرية لا تعرف محمدا المشهور بالصغير الذى تقول به الرواية الأسبانية ، فان الثائر على الأيسر هو عندها محمد بن الملك السابق يوسف الثالث.

(ثالثا) تجعل الرواية المصرية ثورة ابن المول قبل ثورة محمد بن يوسف خلافا للأسبانية .

(رابعا) تتفق الروايتان أخيرا فى أن الأيسر (على خلاف أبوته) ظل فى الحكم الى سنة السفارة سنة ٨٤٤

(خامسا) لا تذكر الرواية المصرية تاريخ موت الأيسر أو خلعه الأخير ولا من خلفه فى الحكم ولكنه لن يكون محمد ابن السلطان يوسف الثالث عندها لأنه قتل على يد الأيسر .

ولا نستطيع الآن أن نمضى فى مناقشة المسألة أكثر من هذا ؛ لأن الأمر يستلزم إعادة النظر فى الأصول الأولى للرواية المسيحية ومدى دقتها ، وجمع كل ماورد فى كتب المؤرخين المصريين ثم المغاربة عن بنى الأحمر مفرقا فى شتى المخطوطات والمقابلة بين ذلك كله وهذا مالا يتيسر لنا الآن .

واعل الأستاذ الأسبانى المختص فى تاريخ غرناطه (Seco de Lucena) أن يعيد النظر فى الرواية المسيحية على ضوء هذه الرواية المصرية ، فان الخطاب الذى بنى عليه بحثه الأخير لا يتعارض مع هذه الرواية . ثم إن اختلاف الروايات المسيحية فيما بينها عن محمد الصغير ، واطلاق لفظ محمد بن نصر Mohamad Abenaçar) el Izquierdo (فى بعض الكتب الأسبانية القديمة [1] واطلاق لفظ (الأعرج El Coxo) فى نفس الكتاب على من يسمى ابن عثمان (Abnozmin) كل هذا يثير الشك حول الرواية المسيحية ويعزز جانب الرواية المصرية ، لا سيما والسفير الغرناطى نفسه يلقب صاحبه بالغالب بالله وهو لقب محمد بن نصر لا محمد بن يوسف الذى يلقب بالغنى بالله .

(1) Ginés Pérez de Hita, Guerras Civiles de Cranada, Publicacion por Paula Blanchard-Demouge. Madaid 1915 T. I. p. 4. وهو يعتمد على المؤرخ القديم Garibay .

لم نعرف من النص جنسية هذه السفينة التى جاء عليها السفراء إلى الاسكندرية . ولكننا إذا قسنا الأمور بأشباهها رجحنا أنها سفينة إيطالية الجنسية وربما كانت من جنوة ، فالنفوذ التجارى البحرى للمدن الإيطالية فى ذلك العصر كان عظيما . ثم لدينا نصوص تثبت أن ملوك غرناطة كانوا يرسلون سفراءهم على هذه السفن . منها نص أسبانى قديم يذكر أن يوسف بن الأحمر (يوسف الثالث) أرسل سفيرا فى سنة ١٤١٣ م الى سلطان تونس مع عدد من التجار على سفينة لأهل جنوه (Carraqua de Genoveses) وذكر سلطان غرناطة سبب اختياره تلك السفينة بقوله (لما نعلمه من أن أولئك الجنويين بينهم وبين القطلونيين سلام) ورغم هذا فقد هاجمت تلك السفينة نفسها سفن قيل إنها للبابا بندكتو الثالث عشر(Benedicto XIII) فأسر من فيها وذهب متاعهم [١] .

ونحن نعلم أيضا أن العالم المصرى عبد الباسط بن خليل بن شاهين الملطى (توفى سنة ٩٢٠ ﻫ) قام برحلة تجارية الى أسبانيا سافر فيها من وهران الى مالقه على (مركب كبير من الجنويين) كما يقول هو . وكانت رحلته بعد ستة وعشرين عاما من رحلة سفيرنا [٢] .

أما عن الظروف التى حتمت على سلطان غرناطة أن يقصد البلاط المملوكى طالبا المعونة فى تلك السنة بالذات فلا ندرى عنها شيئا . بل ان ما لدينا من أقوال المؤرخين الغربيين والمصريين تذكر أن المسلمين منذ سنتين قبل السفارة كانوا فى هدنة مع القشتاليين ، وأن الخطر الذى هدد غرناطة منذ سنوات فى أيام الملك خوان الثانى كان قد زال فى هذا العام والذى قبله [٣] وجاء فى المقريزى [٤] فى حوادث سنة ٨٤٣ ما يتفق مع المصادر المسيحية قال ما نصه :

---

(١) [illegible] Lecturas de Historia de España por Claudio Sánchez Albornoz y Aurelio Viñas Madrid 1929 pp. 257, 258.

(٢) أنظر التعليقة رقم ١٨

(٣) Miguel Lafuente Alcántara, Historia de Granada T. III. p. 152.

(٤) السلوك المخطوط لوحة ٤٧٢

« وفى هذا الشهر (المحرم) وقع الصلح بين الفنش ملك اشبيلية وقرطبة وغيرها من ممالك الفرنج وبين الأمير محمد بن الأحمر ملك المسلمين بغرناطة من بلاد الأندلس بعد ما امتدت الفتنة بين الفريقين مدة سنين . ولله الحمد » .

على أن شعور أهل غرناطة وملوكها من أنهم لا يستطيعون وحدهم الثبات أمام عدوهم الضخم جعلهم يتجهون دائماً إلى كل دولة إسلامية قوية يلتمسون معونتها أمام الخطر الواقع بهم أو المنتظر وقوعه ، بل وجعلتهم يحاولون أن يجعلوا من غرناطة (مشكلة دولية) لا تحل داخل أسبانيا وحدها وإنما تستلزم تدخلا خارجياً من الكتلة الاسلامية التي تمتد جنوبا وشرقا سواء في ذلك مراكش وتونس أو مصر وتركيا . وكذلك كان يفعل المسيحيون أيضاً وخاصة فى القرنين الخامس والسادس الهجريين مع العالم المسيحى فى الشمال .

وقد تعرض العالم المصرى أحمد زكى باشا [1] لذكر العلاقة بين أسبانيا ومصر وكذلك تعرض لها الأستاذ محمد عبد الله عنان [2] ولا تزال فى حاجة الى دراسة مستفيضة . على أن هذه السفارة الأخيرة التى نتحدث عنها لم يكن لها فيما يظهر أثر ملموس فكتب التاريخ المصرى لا تزيد على ذكر السفارة ولا تذكر فى أخبار السنوات التى تلتها أنباء معونة مالية أو عسكرية . وموقف الظاهر جقمق كما بينه النص وإشارته إلى ابن عثمان [3] واحتجاجه ببعد الأندلس ينذر سفراء غرناطة بأنهم لن يلقوا ما أملوه . وبذلك لم تكن هذه السفارة بدعا بين غيرها من السفارات التى قصدت القاهرة للسبب نفسه فنحن نعلم أن الفقيه الأندلسى أبا على بن محمد بن الأزرق (توفى سنة ٨٩٥) حاول فيما بعد أن يستنهض عزائم السلطان قايتباى لاسترجاع الأندلس ولكنه على حد تعبير المقرى [4] « كان كمن يطلب بيض الأنوق أو الأبيض العقوق » وكان موقف سلاطين مصر لا يزيد على التهديد باضطهاد المسيحيين الموجودين فى الشرق ليكفوا أذى ملوك المسيحية فى أسبانيا ، أو كانوا كما عبر

---

(1) Ahmed Zaki. Memoire sur les relations entre l'Egypte et l'Espagne pendant l'occupation Musulmane (Homenaje a Francisco Codera. Zaragoza 1904, PP 455-481)

(2) مصر الاسلامية وتاريخ الخطط ، القاهرة سنة ١٩٣١ ص ١٣٤ ومابعدها .

(3) يريد السلطان مراد بن محمد (أنظر فييت — منهل رقم 2497) وقد كانت الصلة بين مراد هذا وبين الظاهر جقمق طيبة .

(4) نفح الطيب ج ٢ ص ٩٤١ طبعة ليدن .

الصفدى [1] على لسان الملك الصالح بن الناصر محمد قلاوون « وما لنا غير امدادكم بجنود الدعاء نرفعه نحن ورعايانا » .

بل إن مؤرخا قديماً ، لعله أندلسى الأصل ، علق على مخطوط الضوء اللامع عندما ذكر السخاوى أمر السفارة بما يلى [2] .

« لم يتفق لأهل الأندلس ورود نجدة من مصر أصلا مع قوة عساكرها ، وعذرهم فى ذلك واضح لحيلولة البحر مع بعد المسافة والاحتياج لكثرة المراكب . ولم يكن للملوك مصر عناية بأمر الشحنة لأنهم أصحاب خيل ، فقوتهم برية وليست بحرية » .

(وبعد) فقد حاولنا أن نهتدى إلى اسم هذا السفير الذى ترك هذه الأوراق الممتعة التى أضافت حلقة جديدة لما بين مصر وأسبانيا الاسلامية من صلات ، والتى أضافت الى أدب الرحلات فى اللغة العربية صفحات جديدة طريفة ، ولكننا لم نهتد اليه رغم ما بذلنا من جهد وتنقيب فى كل ما توسمنا أنه يصل بنا الى معرفة شخصه واسم كتابه .

ولعل غيرنا ينجح فيما أخفقنا فيه ويخرج اسم هذا السفير صاحب الوشحة من عالم الغيب الى عالم الشهادة .

---

(1) نفس المصدر ج ٢ ص ٧٠٨

(2) نقلها الناشر فى الهامش وعنه نقلناها (الضوء ج ٥ ص ٦٧) .

تم طبع هذه المجلة بمطبعة جامعة القاهرة
فى ٣ من ربيع الثانى سنة ١٣٧٤ ، الموافق
٢٩ من نوفبر سنة ١٩٥٤ م

محمد زكى خليل
مدير مطبعة جامعة القاهرة

grand puits de sable. Pour assurer un moyen d'accès vers la chambre sépulcrale on a dû creuser un puits satellite de section réduite, à proximité du grand puits et le faire communiquer par un couloir voûté en brique avec la chambre sépulcrale. L'inhumation terminée la voûte en brique était percée de manière à la combler de sable, ainsi que la chambre sépulcrale et le puits satellite (fig. 24). Le sarcophage est encastré dans une chambre sépulcrale voûtée en plein cintre, en calcaire. Quelquefois des conduits étaient aménagés dans cette voûte et ils étaient débouchés après l'inhumation. D'autres mesures de sécurité consistaient en tunnels creusés au-dessous de la chambre sépulcrale, souvent se croisant et reliés au grand puits de manière à être, eux aussi, comblés de sable coulant. Le puits satellite était creusé plus profondément pour permettre au dernier ouvrier de s'échapper avant d'être enseveli sous la coulée de sable.

Cairo Univ. Press, 13-1945-560 ex.

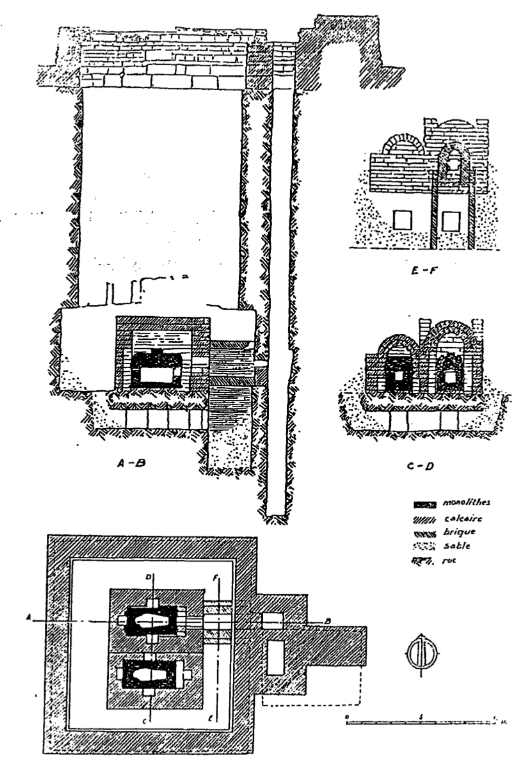


Fig. 24.— Tombes jumelées Saïtes (Saqqara, XXVIème dynastie).

sépulcrales (fig. 23), disposés à l'extrémité du premier tronçon du couloir avant qu'il ne fasse retour (Amenhotep II, Thoutmosis IV) (1).

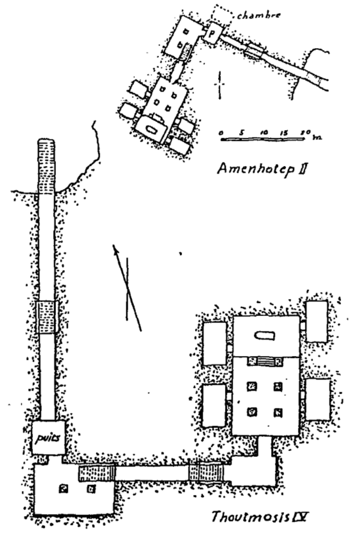


Fig. 23.—Plans des tombes rupestres de Amenhotep II et Thoutmosis IV, à puits et fausse chambre (Thèbes).

A la XXVIème dynastie Saïte, avec le renouveau inspiré de l'Ancien Empire apparaît un mode de sépulture pouvant prétendre à assurer une protection efficace. Plusieurs de ces tombeaux ont, en effet, défié les voleurs jusqu'à nos jours. Le dispositif est entièrement nouveau (2) et consiste à plonger le sarcophage au fond d'un

(1) G. Steindorff—W. Wolf: *Die Thebanische Gräberwelt*, Abb. 29.

(2) Et. Drioton et J. P. Lauer: *Fouilles à Saqqarah. Les tombes jumelées de Neferibrê-sa-Neith et de Ouahibrê-men*, A. S. A., T. LI, p. 469-490.

J. Ph. Lauer: *La structure de la tombe de Hor à Saqqarah (XXVIe dynastie)*, A.S.A , T. LII, p. 133-136.

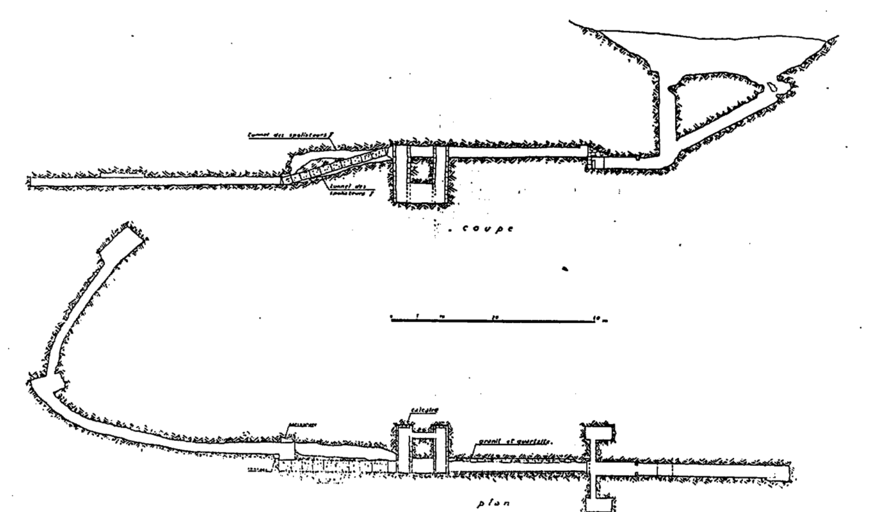


Fig. 22.—Tombe rupestre de Senousert III (Abydos, XIIème dynastie).

premier tronçon. A l'extrémité du couloir s'ouvre un puits, communiquant par une chambre inférieure à un second puits. Là la tombe semblait, pour la troisième fois, aboutir à un cul-de-sac. Les spoliateurs, toujours armés de ciseaux, vérifièrent chaque joint jusqu'à ce qu'ils découvrirent, tout en haut, du granit derrière la maçonnerie. C'était le premier des dix blocs de granit bouchant un couloir descendant. Le premier bloc fut sapé et balancé dans le puits, et un tunnel fut foré au-dessous des blocs, puis un second tunnel le long de ceux-ci, débouchant au plafond de la chambre du sarcophage Celui-ci est placé dans un retrait taillé dans le roc, tandis que la boîte à canopes était cachée derrière le parement de la paroi opposée (fig. 22). Le couloir se poursuit suivant un plan curviligne, passant par une pièce et aboutissant à une seconde, toutes deux à l'origine revêtues de quartzite. L'ingéniosité des architectes, qui ne laissaient rien au hasard, jusqu'à dissimuler l'ouverture de la chambre sépulcrale vers le couloir bloqué avec du calcaire de même couleur que le roc environnant, ne peut être dépassée que par l'astuce et la patience des spoliateurs, qui, vers la fin de la XIème dynastie, s'acharnèrent à détruire la tombe pour des raisons politiques.

La tombe de Ahmes[1] témoigne d'une exécution hâtive et sa conception visait à la dissimuler, dès le premier tronçon du corridor. L'entrée de l'excavation est, en effet, creusée suivant le modèle d'une tombe locale modeste, où la chambre sépulcrale aurait été allongée en un court corridor. Un bloc bouchant l'extrémité de celui-ci aurait caché le couloir menant, suivant un plan curviligne irrégulier, à une salle hypostyle à dix-huit colonnes et à la dernière partie fortement inclinée du couloir.

Dans les tombes rupestres du Nouvel Empire les dispositifs de protection se simplifient au possible. Il semble que l'on se soit contenté de dissimuler, aussi bien que possible, l'entrée de la syringe taillée dans la falaise thébaine. On retrouve, cependant, certains éléments déjà connus, tels que les faux puits et les fausses chambres

---

[1] *Ibid.* pl. XLIX, p. 29-32.

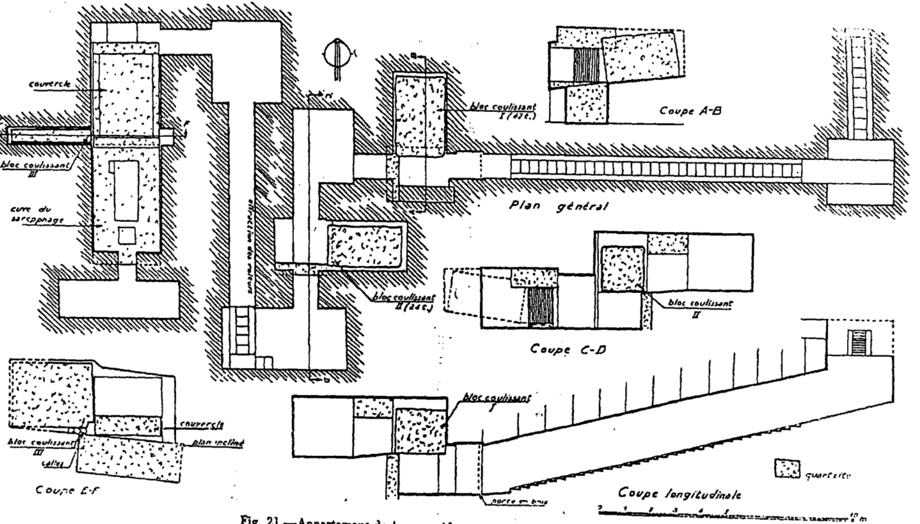


Fig. 21.—Appartement de la pyramide septentrionale (Mazghouna).

La pyramide septentrionale[1] est du même type, avec un couloir faisant deux fois retour sur lui-même. Juste après le tronçon d'accès un escalier s'amorce au fond d'une fosse et est bouché à son extrémité inférieure par un bloc de 42 tonnes en quartzite, coulissant au plafond (coupe A-B). Une chambre au niveau du plafond fait suite à l'escalier et se trouve bloquée par un second dispositif similaire (coupe C-D). Le troisième tronçon comporte une chambre haute, un escalier, un long corridor Nord-Sud, une antichambre communiquant par un étroit passage avec la chambre sépulcrale (fig. 21). Tout ceci, quoique procédant de dispositifs connus, est encore plus raffiné qu'auparavant. Le même souci se manifeste dans l'agencement du sarcophage. La cuve est taillée, comme précédemment, dans un bloc de quartzite encastrée dans la maçonnerie adjacente. Le couvercle est d'un seul bloc qui devait être glissé sur la cuve et maintenu par une herse, coulissant sur plan incliné, à partir d'un retrait dans la paroi Est (coupe E-F), et guidée par une rigole dans le plafond, jusqu'à une niche dans la paroi opposée Ouest. Cette herse aurait aussi bloqué l'accès au sarcophage. Des mortaises à l'extrémité Nord de la cuve devaient servir à recevoir des tenons fixés dans le couvercle.

Tout autre est l'aménagement de la tombe souterraine de Senousert III en Abydos[2]. Un puits vertical et un couloir incliné aboutissent au début d'un tronçon horizontal finissant en cul-de-sac simulé, flanqué de deux pièces latérales. La paroi du fond est en effet recouverte de maçonnerie, ainsi que le plafond qui figure une couverture de faisceaux à section semi-circulaire. Les spoliateurs ne se laissèrent pas décourager pour si peu : ils taillèrent au ciseau dans les joints du revêtement et s'enfoncèrent là où la maçonnerie semblait la plus profonde, jusqu'à ce qu'ils débouchèrent dans le grand couloir revêtu de quartzite et de granit, au niveau du plafond de

---

[1] *Ibid.* pl. XLVII, XLVIII, p. 50-55.

[2] Ayrton—Currelly—Weigall : *Abydos III*, 1904, pl. XLI, p. 22-27.

en trois tronçons coudés pour aboutir à une antichambre. Vers le milieu du tronçon Nord-Sud un puits descend à un cul-de-sac. Cet élément se retrouve deux autres fois (fig. 20). Il est à remarquer que

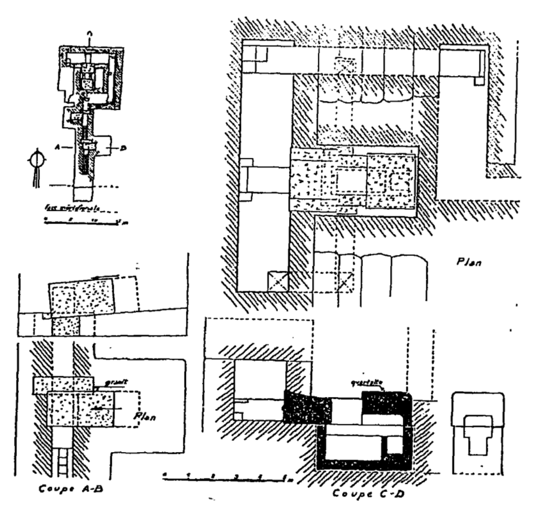


Fig. 20.—Appartement de la pyramide méridionale (Amenemhat IV à Mazghouna).

toute tentative de saper le bloc coulissant aurait amené sa chute, puisqu'il ne repose, le long de deux des côtés, qui sur un rebord d'environ douze centimètres de large (coupe A-B). Il semble que le mouvement du bloc sur son plan incliné était amorcé au moyen de leviers. Le sarcophage en quartzite rouge présente le même aménagement que celui de Amenemhat III. Toutes les caractéristiques du dispositif de Amenemhat III se retrouvent ici, avec la seule différence que les blocs coulissent sur plan incliné, ce qui a permis d'attribuer la pyramide à son fils Amenemhat IV.

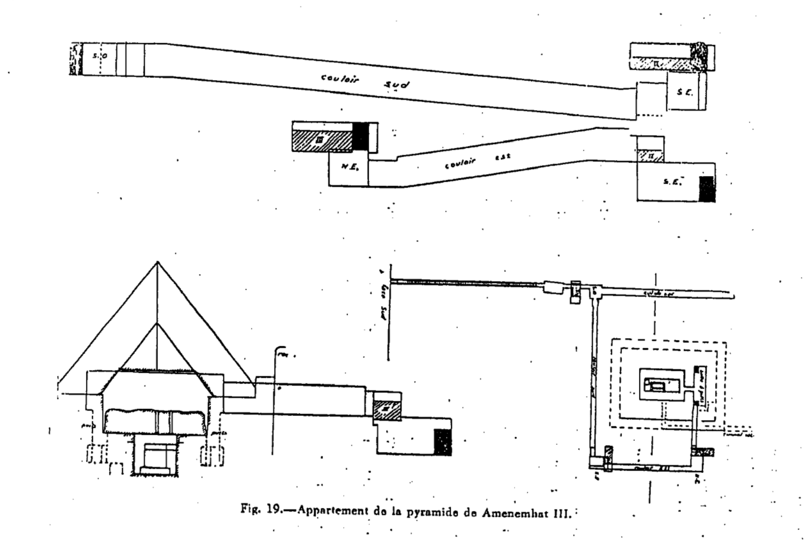


Fig. 19.—Appartement de la pyramide de Amenemhat III.

consiste en un bloc recouvrant les deux-tiers de la cuve, fixé avant les funérailles, et en un second bloc surélevé sur des cales, jusqu'après la cérémonie, lorsqu'un ouvrier s'introduisant par un passage s'amorçant dans le couloir Nord-Sud, les faisait tomber. Dans cet exemple du "plan en retour" le sarcophage est extrêmement proche de la chambre au début du couloir et n'en est séparé que par l'épaisseur d'une paroi. Le projet est certes ingénieux, mais peu sûr puisque les spoliateurs purent parvenir au sarcophage en creusant dans la masse peu profonde de sable.

C'est le même principe qui est appliqué dans la pyramide de Amenembat III [1]. Les moyens mis en œuvre sont imposants, puisque la chambre sépulcrale est taillée dans un monolithe en grès de plus de cent tonnes. Les couloirs sont coudés à trois reprises et bouchés de blocs, dont seul le premier, pesant près de 22 tonnes, avait été glissé. Le principe de chaque chambre à fermeture consiste à aménager dans le plafond de cette chambre un bloc coulissant destiné à boucher l'ouverture du couloir qui repart au niveau de ce plafond (fig. 19). C'est ainsi que chaque section du couloir aboutit à une chambre servant de fermeture. L'inclinaison d'un couloir est rattrapée, au départ de la section suivante au niveau du plafond. A part ce dispositif répété par trois fois on a ouvert, de la première chambre, un couloir en cul-de-sac bloqué de pierres, pour simuler un vrai passage vers la chambre sépulcrale, tandis que l'on a fermé le passage réel par une simple porte en bois, pour induire le voleur en erreur. Toujours dans le même esprit on a rempli la partie Nord de la chambrs à puits précédant la chambre épulcrale avec de la maçonnerie massive. Le sarcophage est accessible de la salle à puits par un étroit passage menant au-dessus des trois dalles qui en constituent le couvercle.

Au Sud de Dahshour, à Mazghouna, furent trouvés les restes de deux pyramides ayant appartenu à Amenemhat IV et à la reine Sebeknefroure', sur des plans de même type. Dans la pyramide méridionale [2] deux blocs coulissants bouchent le couloir, qui se poursuit

(1) W. Fl. Petrie : *Kahun, Gurob and Hawara*, 1890, pl. II, III, p. 12.

(2) Petrie—Wainwright—Mackay : *The Labyrinth, Gerzeh, and Mazghuneh*, 1912, p. 41-50, pl. XXXIX-XLI.

est construite en calcaire, dans une excavation . Un couloir d'entrée à pavement incliné vient buter contre une marche sur laquelle repose un bloc de quartzite descendu verticalement de sa chambre après les funérailles, une fois les cales enlevées. Une chambre entourée de murs solides fait suite. Dans le parterre une dalle faisant trappe recouvre un passage se dirigeant vers le Nord, coudé deux fois vers l'Ouest, puis faisant retour vers le Sud. Il est bloqué par une herse en quartzite, avant d'aboutir à un niveau inférieur, au sarcophage (fig. 18)

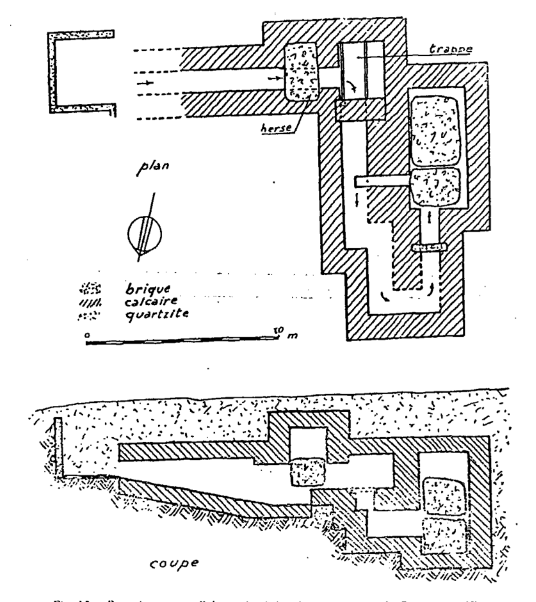


Fig. 18 — Plan " en retour " (mastaba S 9, Abydos, époque de Senousert III).

Ce dernier est remarquablement bien agencé : la cuve est creusée dans un énorme bloc de quartzite encastré dans la maçonnerie ; le couvercle

en calcaire et bouché avec deux immenses blocs de granit (fig. 17). Les spoliateurs se forèrent un chemin le long de ces blocs pour parvenir dans la partie libre du couloir (¹).

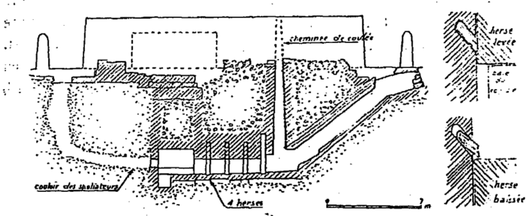


Fig. 16.—Coupe du mastaba de Senousert ʿAnkh à cheminée de coulée et herses (Licht. époque de Senousert I).

C'est à partir de Senousert II que le plan de l'appartement funéraire, dans les pyramides ou les tombeaux des particuliers, se complique

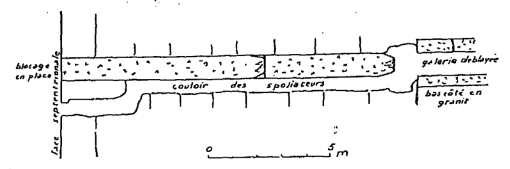


Fig. 17.—Plan du tronçon bloqué et du cheminement des spoliateurs à la pyramide de Senousert I (Licht).

dans un souci désespéré d'échapper au vol. Il s'établit un usage presque régulier du plan " en retour ", où les couloirs font des détours pour aboutir, en définitive, à la chambre funéraire toute proche du point de départ. Ce dispositif, déjà employé auparavant, mais en profondeur (tombe d'Inpy), l'est ici aussi en plan.

C'est dans le mastaba S 9 en Abydos (époque de Senousert III) (²) que l'on peut étudier cet aménagement. L'infrastructure

(¹) Gautier—Jequier : *op, cit,* fig. 3.

(²) Ayrton—Currelly—Weligall : *Abydos III*, 1904, pl. XXXVII. XXXVIII, p. 13-14.

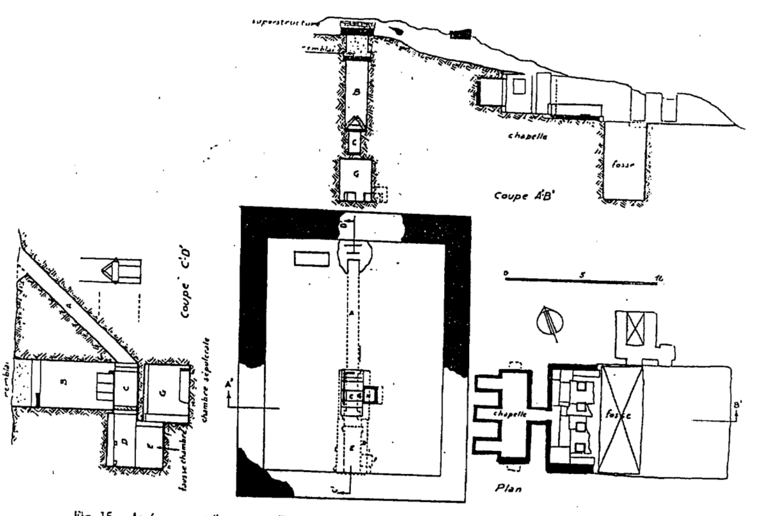


Fig. 15.—Aménagement " en retour ", dans un plan vertical (mastaba d'Inpy, XIIème dynastie, Lahoun).

Cet aménagement "en retour" des chambres ou couloirs est l'un des artifices en honneur dans l'architecture funéraire du Moyen Empire.

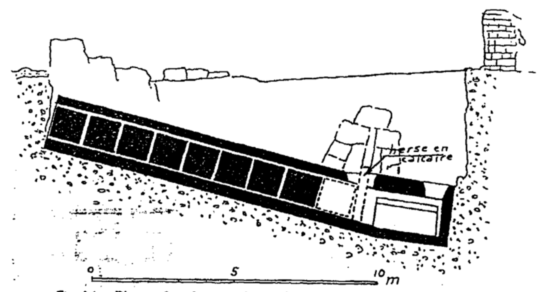


Fig. 14.—Blocs et herse au grand mastaba Nord à Licht (XIIème dynastie).

A Licht l'architecte et sculpteur Senousert-'ankh, qui vécut sous Senousert I, inventa deux perfectionnements qu'il adjoignit à ses dispositifs de protection dans son mastaba [1]. En plus des trois herses bloquant le passage menant à la chambre sépulcrale il construisit une cheminée de coulée aboutissant à la fin du couloir incliné d'entrée (fig. 16). Au cas où le remblai de couloir aurait été retiré par les voleurs, leur chemin aurait été cependant bouché par l'avalanche de remblai qui se serait déversé de la cheminée de coulée. De plus les herses ont été munies d'une cheville glissant en diagonale, à partir d'un renfoncement dans la rainure au-dessus de la herse, sitôt celle-ci baissée, et en empêchant le soulèvement. Malgré ces ingénieux aménagements les spoliateurs, sans doute au courant du plan, s'introduisirent par un passage foré du côté opposé à l'entrée et aboutissant à la paroi de la chambre funéraire.

La pyramide de Senousert I fut la dernière à s'ouvrir au Nord, sous le pavement de la chapelle funéraire. Le couloir est en partie

[1] A. Lansing: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Fine Arts*, 1933, Sect. II, p. 9-28, fig. 19, 25.

en travers de la fosse (1). L'infrastructure (coupe C'D', fig. 15) est accessible par un couloir très incliné (A) et par un puits profond,

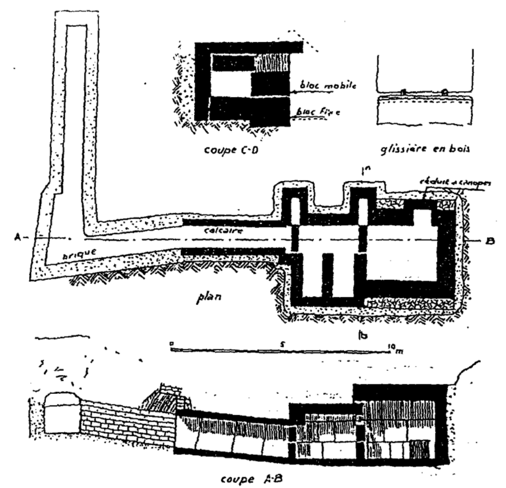


Fig. 13.—Fermeture à blocs coulissant horizontalement (mastaba à Licht. XIIème dynastie).

aboutissant tous deux à une antichambre (C). Cette pièce avait été recouverte d'une voûte triangulaire à dalles inclinées, après les funérailles et seule la partie supérieure avait été bloquée par un remblai jeté sur un plafond. Le résultat aurait été de dépister les voleurs. De l'antichambre (C) ceux-ci auraient eu à démolir le mur la séparant de la pièce (D), au-dessous de laquelle se trouve une autre pièce (E), contenant une niche à canopes et destinée à simuler une chambre sépulcrale. En réalité un mur séparait cette pièce de la vraie chambre sépulcrale (G), creusée au-dessous de l'antichambre.

(1) Petrie—Brunton-Murray : *Lahun II*, pl. XXVII, p. 26. 27.

des glissières en bois ([1]), au-dessus d'un bloc fixe encastré dans les murailles et le dallage (fig. 13).

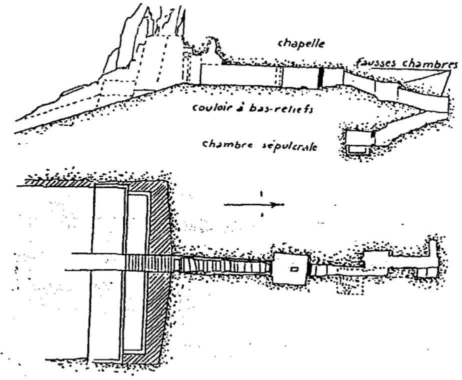


Fig. 12.—Plan et coupe de la tombe rupestre d'Akhtoès, à deux fausses chambres (XIème dynastie).

Toujours à Licht le couloir incliné Nord-Sud est rempli de blocs cubiques de même section, suivant une méthode usitée dans les pyramides et dans les tombes de princesses à côté de la pyramide d'Amenemhat II à Dahshour. Une herse en calcaire, descendant perpendiculairement au couloir, en bouche l'accès vers la chambre du sarcophage (fig. 14) ([2]).

La tombe de l'architecte Inpy à Lahoun (XIIème dynastie) présente, comme il se doit, plusieurs dispositifs pour dépister les voleurs. L'abord de la chapelle funéraire taillée dans la falaise est rendu d'accès difficile par une fosse rectangulaire creusée tout le long de la façade. On ne peut s'en imaginer l'accès que par un pont jeté

([1]) Gautier—Jéquier: *Mémoire sur les Fouilles de Licht*, M.I.F.A.O., 1902, T. VI, fig. 83, 85, 89, 90, p. 70-72.

([2]) *Ibid*, fig. 78, p. 67.

A Thèbes une tombe rupestre de la XIème dynastie, celle d'Akhtoès, montre un couloir menant à une chapelle funéraire, derrière laquelle

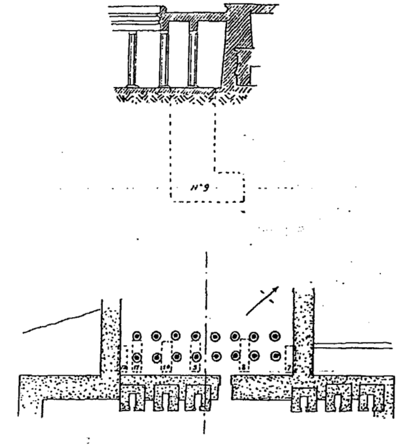


Fig. 11.—Plan et coupe des tombes des princesses (Temple de Mentouhotep III à Deir el Bahari).

il continue, passant par deux chambres en contrebas, probablement murées à l'origine et qui devaient jouer le rôle de chambres sépulcrales (fig. 12). La vraie chambre se trouve bien plus bas, au fond d'un tronçon du couloir faisant retour (1).

Les tombes de la XIIème dynastie empruntèrent de nombreux éléments aux pyramides. A Licht le couloir coudé à angle aigu, faiblement incliné, est bloqué en deux endroits par des blocs coulissant horizontalement à partir d'un évidement dans la paroi, sur

(1) G. Steindorff—W. Wolf: *Die Thebanische Gräberwelt*, 1936, 24-26.

Un cas unique est celui des tombes de princesses scellées au-dessous du dallage, lors de l'agrandissement du temple funéraire de

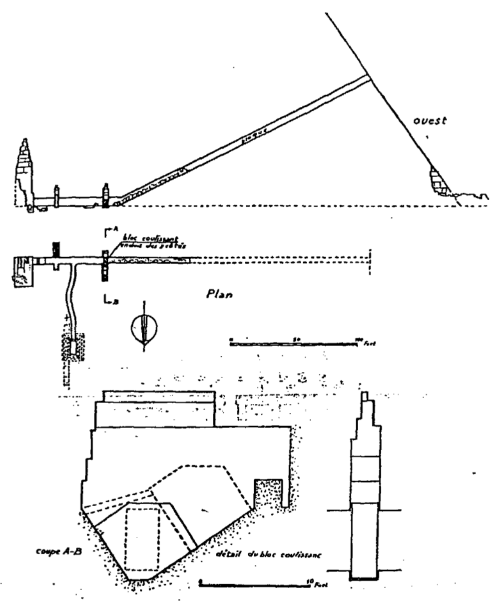


Fig. 10.– Plan et coupe de l'appartement Ouest (pyramide rhomboïdale à Dahshour, Snefrou).

Mentouhotep III, vers l'Ouest, à Deir el Bahari. Certaines de ces tombes, antérieures il est vrai à la construction du portique, qui consistent en une chambre vers laquelle descend un puits vertical, se trouvent au-dessous des colonnes du portique (fig. 11). Aurait-on eu recours à ce moyen pour dépister les voleurs ?

haut de la paroi d'une chambre inférieure (Dahshour Nord). A la pyramide rhomboïdale l'agencement est encore plus compliqué, puisqu'on y trouve deux entrées séparées, l'une au Nord et l'autre à l'Ouest, menant à deux appartements funéraires. Le couloir incliné du Nord n'est bloqué par aucune herse, tandis que celui de l'Ouest a deux herses coulissant sur plan incliné(1). La chambre inférieure de l'appartement Nord communique par un conduit irrégulier foré dans le roc avec la section horizontale du couloir Ouest. On s'est efforcé d'expliquer ce double agencement, pour le moins curieux, sans grand résultat d'ailleurs. Le bloc coulissant trouvé en place dans le couloir Ouest est enduit des deux côtés, interne et externe, ce qui permet de conclure que le passage vers le couloir Nord, ainsi que ce dernier, étaient ouverts à l'époque des funérailles (fig. 10). Il semble que le couloir Ouest ait été fermé par une herse et rempli de blocs avant les funérailles et que le cercueil ait été introduit, comme de coutume, par le couloir Nord, puis hissé au moyen de cordes jusque dans le couloir Ouest, pour être placé dans la chambre sépulcrale Ouest. Les spoliateurs ne se seraient pas douté qu'il existait en fait un second appartement funéraire, relié au premier par un cheminement dans le roc et s'ouvrant au haut d'une paroi quasi inaccessible. Les pyramides de la IVème dynastie à Giza seront plus simples et compteront sur les trois herses en granit et l'entrée dissimulée sous le revêtement pour décourager les voleurs. Celles de la Vème dynastie seront encore moins compliquées, avec leur couloir faiblement incliné et bloqué. Ce ne sera qu'avec la XIIème dynastie, qui gardait la mémoire de tous les viols sacrilèges qui avaient dévasté temples et tombes pendant la période intermédiaire de troubles que les appartements des pyramides royales seront littéralement comblés de herses, d'entrées dissimulées en trappes, de fausses chambres sépulcrales. Toute l'ingéniosité et la science technique des architectes contribueront à ces modèles du genre, sans réussir du reste à sauvegarder la sépulture.

---

(1) Vyse—Perring: *Appendix to operations carried out at the Pyramids of Gizeh in 1837*. 1842, III, pl. 2, 3.

couloir incliné, ordinairement bloqué avec des pierres dures. Plus tard (Vème dynastie), l'entrée s'ouvre sous le dallage, toujours devant la face Nord (Ounas), souvent aussi cachée derrière la fausse-porte au fond de la chapelle funéraire (Amenemhat I, Senousert I). Il semble que ce dernier agencement ne donna qu'une médiocre satisfaction, puisque Senousert II reporte l'entrée à quelque distance au Sud de la pyramide. Ce souci de varier l'emplacement de l'entrée se manifeste constamment par la suite : Senousert III la placera dans la cour à l'Ouest de la superstructure, Amenemhat III, à l'angle Sud de la face Est(¹). Le couloir sera, en principe, descendant et aboutira à une chambre sépulcrale au niveau, ou au-dessus du sol. Le parcours en sera bloqué au moyen de herses de granit coulissant verticalement, horizontalement ou même suivant un plan incliné (pyramide rhomboïdale à Dahshour). Au début, dans les pyramides de Meydoum et Dahshour,

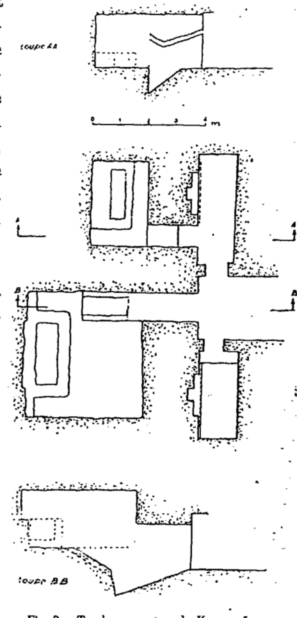


Fig. 9.—Tombes rupestres de Kaemnofer e Debat (Hagarseh, IVème dynastie).

la chambre n'était pas accessible du couloir, mais elle se trouvait surélevée et on y parvenait par un puits vertical ouvrant dans le parterre de la chambre (Meydoum) ou par une ouverture au

(¹) I. E. S. Edwards: *The Pyramids Egypt*, p. 185, 190.

à deux rampes latérales (Kaemnofer) (fig. 9). Petrie penserait retrouver des éléments rappelant l'intérieur de la grande pyramide de Khéops et supposerait que Kaemnofer en connaissait le plan.

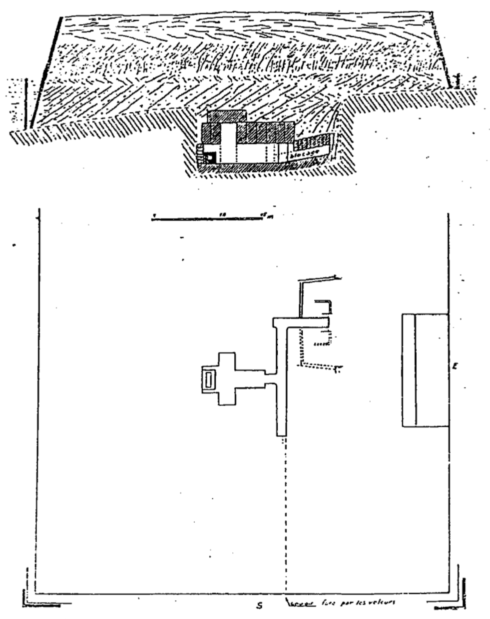


Fig. 8.—Mastaba 17 à Meydoum, remblayé après les funérailles.

Avec les pyramides les dispositifs contre le viol deviennent plus ingénieux et plus compliqués. L'entrée du couloir menant à l'appartement funéraire est dissimulée sous le revêtement, vers le milieu de la face Nord. La plupart des grandes pyramides ont été ouvertes avec des couloirs forés à côté de l'entrée originale et cheminant le long du

les spoliateurs étaient bien informés puisqu'ils préférèrent se forer un chemin dans le roc de manière à parvenir au-dessus de la chambre funéraire.

Quelque peu antérieur à la pyramide rhomboïdale de Meydoum, le mastaba N° 17 est unique par sa superstructure massive dépourvue de moyen d'accès. Il semble que le propriétaire mourut pendant les travaux et qu'après les funérailles les couloirs terminés furent bloqués et le mastaba remblayé avec les éclats provenant du chantier de la pyramide. Malgré cet aménagement, sans doute fortuit, la sépulture fut cependant violée par des voleurs qui en connaissaient le plan (fig. 8). Peut-être des maçons qui avaient travaillé à la construction ou des prêtres qui avaient assisté à l'inhumation se forèrent-ils un couloir à partir de la face Sud du mastaba et aboutirent ainsi à l'extrémité du passage Nord-Sud. Un bloc de la maçonnerie, forcé au moyen d'un feu de bois, fournit un passage. Le couvercle du sarcophage fut glissé sur deux marteaux de maçons [1].

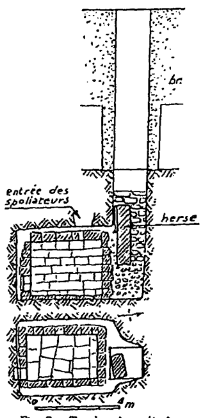


Fig. 7.—Tombe à puits et chambre maçonnée, et herse suspendue dans le remblai (prince Nyhap, époque de Snefrou).

Dans la tombe de Kaemnofer à Hagarseh (IVème dynastie [2] et celle de sa femme Debat, taillées dans le roc, le couloir d'accès présente des caractéristiques uniques et qui peuvent avoir été dictées par le désir de dépister les voleurs. Les deux tombes ont un couloir descendant qui vient buter contre une marche de 0,80m. de haut, au niveau de la chambre (Debat, ou de laquelle part une section ascendante

---

(1) PETRIE—MACKAY: *Meydum and Memphis (III)*, p. 14.
(2) PETRIE—WALKER—KNOBEL: *Athribis*, 1908, pl. V., p. 3.

employées comme caveaux familiaux, il se peut que les herses n'aient été baissées qu'au cas où la chambre se serait remplie. Un événement imprévu aurait fait abandonner le cimetière jusqu'à son remploi sous la XXIIème dynastie.

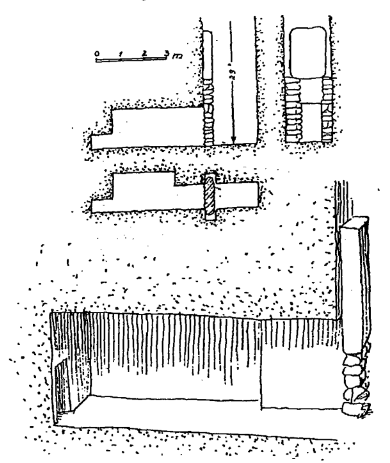


Fig 6.—Type ordinaire de tombe à puits vertical bloqué par une herse (Meydoum, époque de Snefrou).

Ce système de fermeture au moyen d'une herse glissant verticalement devant l'ouverture de la chambre sépulcrale est d'emploi courant dans les mastabas de l'Ancien Empire. Dans un cas le fond du puits aurait été rempli de caillasse et de maçonnerie grossière et la herse y était maintenue à une certaine hauteur, devant l'ouverture [1] (fig. 7). On ne peut s'empêcher d'être frappé par l'étrangeté de ce dispositif et j'y verrais une précaution contre les spoliateurs, toute fouille à l'entour de la herse risquant de la faire basculer. Il faut croire que

[1] G. Reisner: *The Development of the Egyptian Tomb*, fig. 109 (prince Nyhap, époque de Snefrou à Meydoum).

jusqu'à l'entrée de la chambre sépulcrale (fig. 5) [1]. Le puits avait été remblayé de blocaille et de ciment. Aucune trace ne laisse supposer l'existence d'une superstructure quelconque. Serait-on en présence d'une tentative pour cacher la tombe en abolissant la superstructure, comme on le fera en certains cas bien définis ? (Hetepheres, princesses de Mentouhotep III, tombes de Senousert III et d'Ahmes en Abydos, syringes de Thèbes).

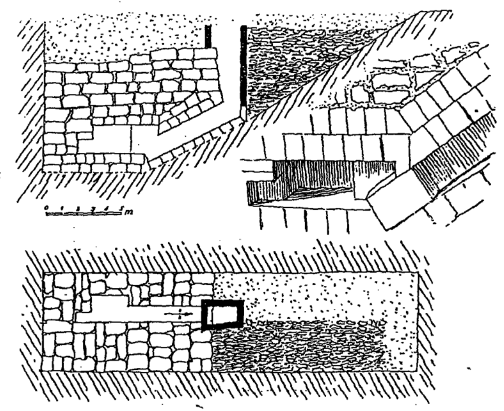


Fig. 5.—Grande tombe A, à Meydoum, à descenderie transformée en puits (IIIème dynastie).

Toujours à Meydoum d'autres tombes ont un puits vertical descendant à une chambre taillée sur le côté sud et maçonnée (fig. 6). Dans la plupart des cas l'entrée de la chambre devait être bloquée par une herse descendant verticalement, mais encore maintenue au-dessus de l'ouverture sur des piles de pierre [2]. Les tombes ayant ét é

(1) W. Fl. Petrie—Mackay : *Meydum and Memphis (III)*, 1910, p. 22-23, pl. XIV-XV.

G. Reisner : *The Development of the Egyptian Tomb*, fig. 100-103.

(2) W. Fl. Petrie—Mackay : *Meydum and Memphis (III)*, p. 24, pl. XIV.

inférieure, d'un puits vertical. C'est ce puits qui communiquera de plain-pied avec l'appartement funéraire et c'est devant l'entrée de ce dernier qu'une herse descendra dans des rainures verticales, après les funérailles. Le puits ainsi que l'escalier seront remblayés (fig. 4).

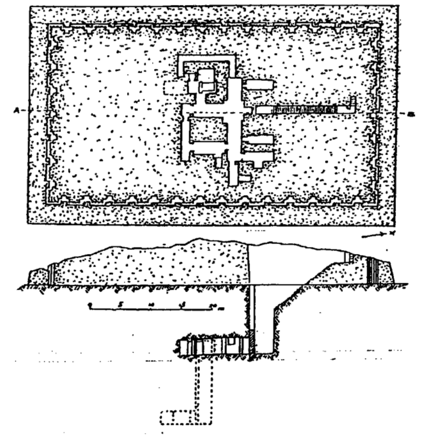


Fig. 4.—Mastaba T, à Giza, à escalier accouplé à un puits (IIIème dynastie).

A Meydoum la rampe semble avoir été remblayée, une fois la taille de l'excavation à ciel ouvert terminée. La chambre funéraire construite en maçonnerie au fond de cette excavation, n'était plus accessible que par un puits vertical en brique descendant vers la partie inférieure de la rampe et continuant par un couloir incliné construit. Le système est complexe, faisant usage d'un puits qui deviendra courant dans les mastabas de l'Ancien Empire et d'un couloir incliné, qui formera la voie d'accès des pyramides royales, puis des syringes de Thèbes. Il semble même que ce couloir fut fermé, comme dans les pyramides, par un gros bloc de pierre glissé après les funérailles

le mort espérait en effet, parvenir aux "étoiles Indestructibles" et "Infatiguables", qui se trouvaient dans la constellation polaire.

Lorsqu'à la IIème dynastie l'appartement funéraire s'enfonça profondément dans le sol, l'escalier prit des proportions inconnues jusqu'alors. Le même souci qui avait présidé à cet accroissement de la profondeur fera bloquer, à la IIIème dynastie, l'escalier ou la rampe, au moyen de plusieurs herses que l'on descendra par des puits verticaux s'échelonnant au-dessus du parcours de l'escalier ou de la rampe (fig. 3) (1).

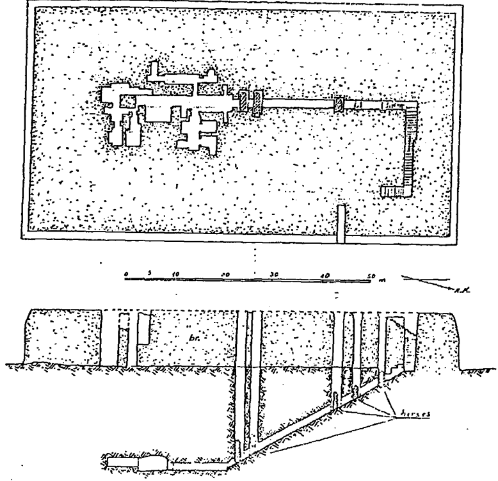


Fig. 3.—Mastaba K I, descenderie bloquée par plusieurs herses (IIIème dynastie).

Avec les progrès réalisés dans la taille de la pierre à Memphis l'escalier qui servait pendant la construction sera doublé, à sa partie

(1) G. Reisner: *The Development of the Egyptian Tomb*, fig. 79, 80, 81, 84, 85.

La formule d'aménager une voie d'accès présente l'immense avantage de permettre de terminer les travaux de construction bien avant la mort du propriétaire. Elle fut maintenue régulièrement par la suite, la voie d'accès variant suivant les influences, ainsi qu'avec la profondeur toujours croissante de l'appartement funéraire Un nouveau problème se présente : boucher cette voie de manière à assurer l'inviolabilité de la tombe. Dès la seconde partie de la 1ère dynastie on dispose des dalles de pierre verticalement devant l'entrée de la chambre sépulcrale (Saqqara, Helwân, Abydos). Pour donner plus de solidité à cette dalle on la fait glisser dans des rainures verticales ménagées dans les parois du couloir d'accès : c'est la herse qui, perfectionnée, deviendra l'élément essentiel au blocage de la voie d'accès. Celle-ci sera sans doute remblayée après les funérailles (Tombes de Oudimou, 'Adjib, Semerkhet, Qa' en Abydos [1]; stades D-H à Saqqara [2]; Helwân) (fig. 2). L'escalier, descendant souvent du

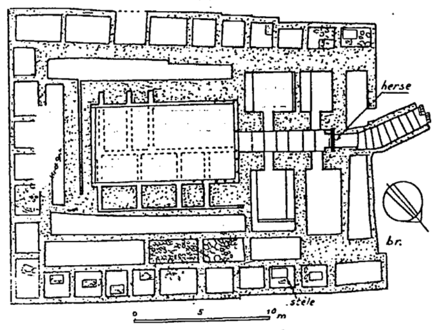
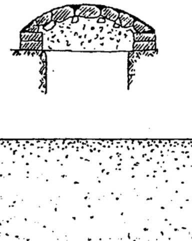


Fig. 2.—Plan de la tombe du roi Qa'en Abydos.

côté Nord de la superstructure, devait sans doute cette orientation à une influence de la religion stellaire. D'après les textes des Pyramides

[1] W. Emery : *Great Tombs of the First Dynasty*, 1949, p. 1-4.
[2] G. Reisner : *The Development of the Egyptian Tomb*, p. 57-74.
[3] W. Emery : *Great Tombs of the First Dynasty*, p. 5-10.

superstructure. Le tombeau est ainsi prêt et l'escalier servira de voie d'accès pour descendre l'équipement funéraire et le corps à la chambre sépulcrale.



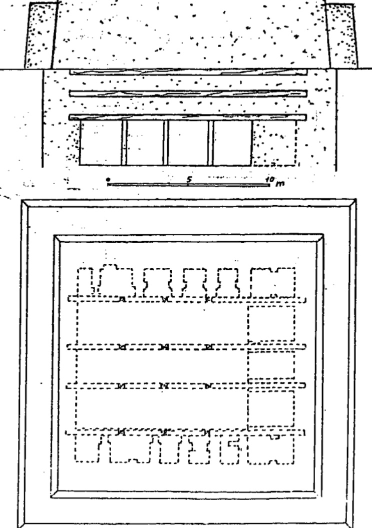


Fig. 1.—Reconstitution d'une tombe de la Ière dynastie et de la tombe de Djer (d'après Reisner).

peu après les funérailles (mastaba 17, Neferma't à Meydoum, collusion entre les fournisseurs de cercueils et les voleurs). Reisner a supposé que la tombe intacte sans la momie de la reine Hetepheres, était une seconde sépulture remplaçant celle qui aurait été violée à Dahshour [1].

L'examen de quelques exemples caractéristiques, classés par ordre chronologique, servira à illustrer l'ingéniosité et la variété des dispositifs élaborés par les architectes pour protéger les morts.

Les Exemples

Dans les plus anciennes tombes, celles où la chambre funéraire est encore peu profonde, la superstructure couvre complètement ou partiellement l'excavation et est dépourvue d'ouverture. C'est le stade qui dérive directement du tell primitif recouvrant la fosse funéraire. L'inhumation terminée on procédait rapidement à l'érection des murs de soutènement autour de l'ouverture restreinte qui avait été maintenue pour la mise au tombeau du corps et on remblayait au-dessus du plafond, maintenant complet. Reisner a reconstitué, pour certaines tombes archaïques de la Ière dynastie, une superstructure à murs d'accrétion, qui aurait opposé une plus grande résistance à la sappe [2]. La superstructure massive voûtée ou en mastaba à gradins servait cependant de témoin à l'infrastructure, devenue inaccessible (fig. 1). C'est le type de tombe courant à la première partie de la Ière dynastie [3] (Djer, Djet, Merneit, Ménès en Abydos ; stades A à C de Saqqara).

Il semble que l'escalier qui descend à la chambre souterraine des tombes plus récentes dut être, à l'origine, un élément primordial facilitant la taille de l'infrastructure. Il fut maintenu, une fois l'excavation terminée, comme moyen d'accès jusqu'au jour des funérailles, de manière à permettre la construction complète de la

---

[1] G. Reisner : *Hetep-Heres, Mother of Cheops*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Fine Arts, vol. XXV, XXVI, XXXI

I. E. S. Edwards : *The Pyramids of Egypt*, 1947, p. 102-103.

[2] G. Reisner : *The Development of the Egyptian Tomb down to the Accession of Cheops*, 1936, p 324.

[3] *Ibid.* p. 1-56.

puits vertical qui finit par subsister seul. Ces moyens d'accès, constituant des points vulnérables, recevront tout le soin de l'architecte qui s'ingéniera à les bloquer au moyen de herses verticales (tombes archaïques à Saqqara et Helwân, pyramides de l'Ancien Empire), ou des blocs coulissants cachés dans le plafond et des trappes dans le dallage (pyramides et tombes de la XIIème dynastie). Avec la pyramide apparaît une nouvelle formule qui tend à enfermer la momie dans un immense massif de maçonnerie, au-dessus, ou au niveau du sol. L'entrée en est dissimulée sous un parement lisse. Le blocage des couloirs des pyramides se fait de plus en plus massif, avec d'énormes blocs de granit (Vème-VIème dynastie) tandis que l'entrée est reportée du Nord, en un point indéterminé au Sud (Senousert II, Amenemhat III), ou à l'Ouest de la pyramide. Les chambres funéraires sont quelquefois aménagées à un niveau supérieur et ne sont accessibles du couloir que par un puits vertical (Meydoum), ou une ouverture au haut d'une paroi verticale (pyramide rhomboïdale à Dahshour). Déjà au Moyen Empire apparaissent les embuches sous forme de faux puits, de faux corridors en cul-de-sac, de fausses chambres sépulcrales, à parois maçonnées simulant un blocage. Le sarcophage, énorme, s'encastre dans la maçonnerie. Ces mêmes artifices seront utilisés dans les syringes de Thèbes, qui, par contre, ne seront plus munies de herses ou blocs coulissants. Le plan au Moyen Empire sera disposé de manière à faire retour sur lui-même, probablement pour dérouter le visiteur avant les funérailles et les violateurs éventuels qui auraient réussi à pénétrer. Ce système subsiste, quoique simplifié, dans les syringes de la XVIIIème dynastie, qui suivent un tracé se recourbant sur la gauche. A la XIXème dynastie le plan devient axé, suivant le prototype amarnien. Ce ne sera qu'avec la XXVIème dynastie qu'un système quasi infaillible, consistant à plonger le sarcophage au fond d'un puits de sable, sera enfin élaboré.

On est en droit, si l'on considère les apprêts d'une pyramide royale, de s'étonner que seul un des deux ou trois blocs coulissants ait été amené en position de blocage. Serait-ce un effet de la négligence des préposés aux funérailles ou peut-être de leur mauvaise foi ? Il a été prouvé que certaines tombes n'ont pu être violées que par des individus qui y avaient pénétré et en connaissaient le plan, probablement

chanteuses d'Amon sur quatre, tandis que toutes les tombes de particuliers avaient été violées ([1]). Un autre fragment de papyrus contient la confession intéressante des huit voleurs, parmi lesquels figurent un maçon et un artisan du temple d'Amon. Dans d'autres procès deux prêtres sont reconnus coupables.

Certaines des pyramides qui avaient été déclarées intactes avaient cependant reçu la visite des voleurs, qui n'avaient pu y pénétrer. La pyramide Nebkheproure'-Intef (XIIIème dynastie) "*fut trouvée en train d'être minée par les voleurs : ils avaient miné deux coudées et demie en sa maçonnerie (drw)*". Puis "*la pyramide du roi Sekhèmre' Oupma't, V.P.S., fils de Re', Intef-'a, V.P.S. : elle fût trouvée en train d'être minée par les voleurs, à l'endroit où se dresse la stèle funéraire*" ([2]). Quant à la pyramide de Sekhemre' Shedtawy Sebekemsaf, elle fut trouvée minée à travers la base (*nfrw*), "*dépouillée de son maître*". La description des dégats dans les tombes des particuliers est bien sombre : "*Ceux-ci sont les tombeaux et sépultures dans lesquels les nobles, les ..., les femmes de Thèbes et les gens du pays reposent à l'Occident de la Ville. Il fut trouvé que les voleurs y avaient pénétré dans tous, qu'ils avaient tiré leurs occupants de leurs emmaillotages et cercueils, qu'ils étaient jetés à terre et qu'ils avaient volé leurs meubles qui leur avaient été donnés, avec l'or, l'argent et les ornements se trouvant dans leurs emmaillotages*" ([3]).

Tout ceci nous dépeint un tableau peu rassurant des malversations auxquelles étaient exposées les tombes, même à une époque aussi policée que celle des Ramessides. Il n'est pas étonnant que tout ait été mis en œuvre, dès l'aube de l'architecture funéraire, pour assurer une protection à la sépulture, soit en mulipliant les moyens de blocage de manière à la rendre inaccessible, soit en déroutant les voleurs et en les aiguillant sur une fausse piste. Un premier effet de cette recherche fut d'enfoncer la sépulture aussi profondément que possible : de là la dissociation entre superstructure et infrastructure à l'époque archaïque, l'apparition de l'escalier puis de la descenderie, bientôt accouplée à un

---

([1]) *Ibid.* § 520-521.
([2]) *Ibid.* § 515-516.
([3]) *Ibid.* § 521.

par ce que je fis et je ne l'appris qu'après que ce fut arrivé". "L'Egypte combat dans la nécropole en violant les tombes..." ([1]).

Certains architectes se vantent d'avoir mené à bien l'exécution de tombes rupestres. C'est ainsi que Ineni décrit le travail gardé secret, à la tombe de son roi Thutmosis I : *" Je surveillais la fouille de la tombe rupestre (ḥrt) de Sa Majesté, seul, personne ne voyant, personne n'entendant... Je préparais des champs de boue pour enduire (s͟hr) leurs tombes dans la nécropole; c'était un travail que les anciens n'avaient pas fait, que je fus obligé d'exécuter là... Je cherchais pour ceux qui seraient après moi. Ce fut un travail de mon cœur, ma vertu étant la sagesse; je ne reçus aucun ordre d'un ancien. Je serai loué à cause de sagesse après des années, par ceux qui imiteront ce que j'ai fait... tandis que j'étais chef de tous les travaux"* ([2]). Comme on le voit Ineni réussit à tailler en secret la première syringe dans la Vallée des Rois Thèbes, peut être en employant des prisonniers de guerre qui auraient été massacrés une fois les travaux terminés ([3]). Hapouseneb nous apprend qu'il fut nommé par Hatshepsout pour exécuter la taille de sa syringe, *" à cause de l'excellence de ses plans"* ([4]). La tombe est, certes, remarquable tant par son plan que par ses dimensions : c'est un long couloir incliné (213m. de long et 97m. en profondeur), passant par trois escaliers et une salle, avant de se terminer dans une salle hypostyle.

Les violations des tombes thébaines sous les derniers Ramessides nous sont rapportées dans les papyri gardant les procès-verbaux officiels, qui nous permettent de croire que les voleurs étaient de connivence avec certains fonctionnaires corrompus. Le maire de la rive occidentale de Thèbes sous Ramsès IX ne semble pas étranger à ces scandales et se pose en représentant de l'autorité décadente ([5]). D'après le premier rapport officiel furent trouvées intactes neuf des dix pyramides royales des XII—XIIIèmes dynasties, deux tombes de

---

([1]) *Ibid.* p. 79, 82.
([2]) J. H. Breasted : A. R. II, § 106.
([3]) G. Steindorff — W. Wolf : *Die Thebanische Gräberwelt*, 1935, S. 74.
([4]) J. H. Breasted : A. R. II, § 389.
([5]) *Ibid.* IV. § 499 fll.

Le viol des tombes a existé de tout temps en Egypte. Les textes eux-mêmes nous en apportent la preuve, qu'il s'agisse de formules imprécatoires contre les voleurs, gravées sur les murs des tombes, de contes ou autres pièces littéraires, de biographies d'architectes ou de procès-verbaux officiels à l'encontre des voleurs.

A l'entrée des tombes de l'Ancien Empire et, rarement sur la fausse porte, on a gravé, à l'intention des passants, un texte prévaricateur contre les violateurs éventuels qui s'y aventureraient en état d'impureté. Le fameux Hirkhouf prévient dans sa tombe à Aswân : "*Quant à quiconque rentrerait en cette tombe (comme sa propriété funéraire, je le saisirai) comme une volaille sauvage ; il sera jugé pour cela par le grand Dieu*" (1).

Dans le conte de Khéops et des Magiciens on nous décrit comment le pharaon, soucieux de doter sa pyramide d'une protection efficace, avait été informé par son fils, le prince Hordedef, de l'existence d'un certain magicien Dedi "*connaissant le nombre des serrures du sanctuaire de Thot*". *La majesté du roi Khéops cherchait toujours pour elle-même les serrures du sanctuaire de Thot, pour s'en faire d'identiques pour son Horizon*" (2).

Le viol d'une tombe ne signifiait pas seulement la perte du mobilier funéraire mais entraînait l'annihilation du propriétaire, si la momie était endommagée. On ne doit donc pas s'étonner de la vague d'athéisme qui se manifeste dans les écrits de la première période intermédiaire à la fin de l'Ancien Empire. "*Vois, celui qui était enseveli comme un faucon repose sur une bière. Ce que la pyramide cachait deviendra vide*" (3). Les pyramides ont donc été violées et qui plus est, la cité sacrée de Thinis n'échappe pas à la destruction. C'est le roi Ouahkare' lui-même qui nous l'apprend dans son Instruction à son fils Merikare' : "*Vois, une calamité est arrivée en mon temps : les régions de Thinis ont été violées. Ceci advint par prédestination,*

---

(1) J. H. Breasted : *Ancient Records of Egypt*, I, § 330. Aussi § 378. Cf. H. Junker : *Pyramidenzeit*, 1949, S. 66-69.

(2) Erman-Blackman : *The Literature of the Ancient Egyptians*, 1927, p. 41.

(3) *Ibid.* p. 100-101.

DISPOSITIFS ARCHITECTURAUX CONTRE LE VIOL DES TOMBES EGYPTIENNES

PAR

Dr. ALEXANDRE BADAWY

L'un des soucis constants de l'architecture funéraire en Egypte fut de protéger les tombes contre les spoliateurs. Ceux-ci étaient, en effet, attirés par le mobilier funéraire et les amulettes plus ou moins riches dont était muni la momie. L'existence d'une superstructure et d'une chapelle funéraire prescrite par la religion n'était pas pour faciliter la protection, puisqu'elle offrait un témoin de l'infrastructure. Ce n'est que dans quelques cas sporadiques sous l'Ancien et le Moyen Empire (Hetep-heres, princesses de Mentouhotep, tombes de Senousert III et d'Ahmes en Abydos), et régulièrement au Nouvel Empire, dans les syringes thébaines, que l'on a cherché à dissimuler l'entrée de la tombe après avoir aboli toute construction qui aurait pu en déceler la présence, à la surface du sol.

Il semble que, très souvent, la tombe était violée aussitôt après les funérailles, probablement par les ouvriers ou les prêtres qui y avaient pénétré. Dans les nécropoles, des ouvriers creusant une tombe ont systématiquement pillé celles qui en étaient proches (1). Une portion de la paroi mitoyenne était enlevée et l'ouverture était bouchée par un bloc de pierre simulant une section de roc fissuré. Le sarcophage devait être fouillé, ce qui nécessitait le déplacement ou l'effraction du couvercle ou de la cuve. On a même constaté qu'en certains cas il y a eu collusion évidente entre le fournisseur du cercueil et les voleurs. Une ouverture avait été, en effet, aménagée dans la paroi en bois, près de la tête de la momie et bouchée avec une pièce de bois fixée avec de faibles tenons, puis peinte de manière à la dissimuler.

---

(1) J. GARSTANG : *Burial Customs of Ancient Egypt*, 1907, p 48.

Aussi peu convainquant, nous semble-t-il, est ce que M. Drioton dit à l'encontre de notre opinion que le "jeu du tambourin" d'Embeb ne doit pas être pris à la lettre. "Ce n'était tout de même pas là, s'exclame notre savant collègue: un art d'agrément pour prince-gouverneur (d'accord ! V. V.) ni l'on ne voit pas trop ce que couvrirait, dans les moeurs politiques de l'époque, cette métaphore, si c'en était une".

Y a-t-il nécessité d'évoquer les "mœurs politiques de l'époque" ? La chose ne s'expliquerait-elle pas d'une manière fort simple ? Il n'y a en effet qu'à se souvenir que les méraphores se servant d'un instrument musical, et en particulier, du tambour et du tambourin, sont très nombreuses. "*Faire qu.ch. sans tambour ni trompette*" (c.-à-d.. agir discrètement), "*tambour battant mène au diable*" (la hâte ne mène à rien de bon), etc. Tout le monde connaît aussi cette expression: "*mener une affaire tambour battant*". C'est tout juste ce que faisait notre excellent intendant en chef: il faisait la collecte des céréales tambour battant. Et ce n'est là qu'une autre manière de dire qu'il servait son maître "sans trève ni relache".

D'ailleurs une métaphore martiale pouvait venir tout naturellement à l'esprit d'Embeb, du moment qu'il se disait "*égaler* son maître", vaillant guerrier, courant d'une victoire à l'autre *au son du tambour*.

Il est certain qu'Embeb aime les métaphores. En voici une autre. A la ligne 5 il dit que ses subordonnés avaient les mains "ankylosées" (comme celles des morts). M. Drioton ne dit rien à propos de cela, bien que son interprétation du passage diffère de la nôtre. La métaphore n'a rien d'exceptionnel. Ne dit-on pas "s'ankyloser sur sa chaise" (ne rien faire, rester coi) ? Encore ici le sens pourrait être très proche de ce qui est dit dans la stèle d'Embeb, au cas où notre haut fonctionnaire aurait voulu nous faire croire que tout le travail était fait par lui seul.

Les exagérations de ce genre étaient très courantes dans l'ancienne Egypte.

VLADIMIR VIKENTIEV.

Le Caire—Zamalek
20 sept. 1954

des pirouettes. En un mot, il se comportait comme un bout de mime qui promet... Mais y a-t-il à cela la moindre allusion dans le texte ? Aucune !

A mon avis, l'interprétation du passage en question serait toute autre. Mais pour avoir le droit d'en parler, il faudrait que la stèle fût publiée par M. Charles Kuentz qui l'a trouvée à Edfou.

Je crois pouvoir dire tout de même que je suis parfaitement d'accord avec M. Drioton lorsqu'aux lignes 5-8 de la stèle, il est question des céréales (mais pas de trente-sept-mille-grains !). Seulement, ces céréales, me semble-t-il, ont un rapport avec Emheb non pas à l'occasion d'une devinette, *mais en sa qualité officielle.*

Ce serait là une preuve—il y en aurait bien d'autres !—qu'Emheb était en effet *mr šnwt wr* "Intendant en Chef à l'Administration des Greniers".

Et se serait, après tout, la meilleure.

M. Drioton voit dans le mauvais travail de la stèle une autre preuve de la condition modeste de son propriétaire, lequel d'après lui ne pouvait appartenir que "au petit monde des baladins et des mimes, en tout cas des instrumentalistes de la dernière catégorie".

Cette assertion pourrait-elle résister à la comparaison avec d'autres stèles provenant du même endroit (Tell Edfou) (1) ?

Au nombre de celles-là—toutes sans exception de facture médiocre—certaines appartenaient à des personnes respectables. La stèle d'Embeb, vu son exécution si gauche, pouvait-elle avoir été commandée pour un prince ? Et pourquoi pas ? Une stèle d'Edfou ne porte-t-elle pas le nom et les titres d'une *princesse royale* ? Celle-ci se dit être née d'une "fille de roi" et sa tête est ornée de la parure de vautour surmontée de l'uraeus, ce qui prouve que c'était une dame de haute lignée. N'empêche que *le travail de la stèle soit médiocre au possible* ("the work is extremely coarse", d'après Engelbach).

---

(1) Elles ont été publiées par R. Engelbach dans les *Ann. Serv. Ant.*, vol. XXI-XXIII.

Pareil surnom conviendrait à merveille à Emheb, tant qu'il se présente à nous comme *mr šnwt wr ḏfꜣ ḥr-nb* "Intendant en chef à l'administration des greniers, Nourricier universel".

Il est à remarquer que le titre *wr mrrw* "le plus grand des bien-aimés" va de pair avec le complément *n mrwt*, attaché à *rpꜥ ḥꜣty-ꜥ* "prince et comte" que M. Drioton tient pour une autre preuve qu'Emheb se donnait des titres imaginaires. Je ne crois pas que tel soit le cas, le titre "prince et comte de (par) l'affection" étant très proche de "le plus grand des bienaimés". Quant à l'objection que le titre *rpꜥ ḥꜣty-ꜥ n mrwt* ne se rencontre pas ailleurs, elle ne nous paraît pas sans appel. Le צָפְנַת פַּעְנֵחַ de Joseph (sous tant de rapports rappelant Emheb—grand intendant), lui aussi est unique en son genre. Mais personne n'aurait l'idée d'y voir un titre imaginaire.

Peu convaincante me paraît également la manière dont M. Drioton interprète l'épreuve à laquelle d'après lui fut soumis Emheb avant de devenir "joueur de tambourin". Je parle de la demande qui lui avait été faite par les subordonnés de son maître d'estimer à l'aveuglette le contenu en grains d'un sac, et sa sortie victorieuse de cette curieuse épreuve en déclarent que là-dedans il y avait exactement *trente-sept-mille-grains*. Ni plus ni moins !

Aussi étrange serait la suite. Cet exploit, nous dit-on, signala Emheb à l'attention du maître qui y vit une preuve que ce serait un homme bon pour... jouer du tombourin ! Et pour complaire au maître, Emheb fait du "tam-tam" pendant trois ans. Reste à deviner quel rapport il y a entre l'aptitude à trouver sans compter le nombre des grains et jouer du tambourin !

Après trois ans de "tam-tam", Emheb, nous est-il dit, est promu mime adjoint. A quoi devait-il ce nouvel avancement, aussi inattendu que le précédent ? Avait-il pu dire combien de fois sa baguette avait frappé son instrument sonore et y avait-il moyen pour le vérifier ? Non. Cette fois-ci l'explication serait autre. La voici. Tout en jouant du tambourin, notre mime plaisantait, faisait des farces et

ambulant". Mais de ces titres, comme n'a pas manqué de le remarquer M. Drioton lui-même, il n'est guère question ni dans la stèle ni ailleurs.

Dans mes précédents articles (v. *supra*, p. 63, n. I), j'ai déjà mis en doute les exploits théâtraux d'Emheb et de son maître, qui me paraissent plutôt être, réciproquement, *intendant* en chef à l'administration des greniers et vaillant *guerrier*. Cela me dispense d'en parler ici. Je me bornerai à rappeler au lecteur que là où M. Drioton nous présente Emheb comme l'homme qui "ne se fatiguait pas de déclamations qu'il récitait", je le vois accompagnant son maître "sans trève ni relâche".

Dans son nouvel ouvrage sur le théâtre égyptien, M. Drioton fait mention de quelques phrases, passées sous silence dans le premier. Ici encore sa pensée suit la même piste. Nous venons d'entendre qu'Emheb s'était donné des titres inventés de toutes pièces. Admettons-le un instant et voyons quelle était l'attitude de son entourage envers lui. C'est le "mime" lui-même qui se charge de nous la faire connaître. S'étant tout juste donné pour prince et comte, Emheb nous renverse en disant que pour les gens de sa connaissance il était tout simplement, ... "*Poussin chéri*" !

La phrase dont l'incroyable sobriquet fait partie est la suivante :



M. Drioton la transcrit apparemment ainsi

D'un seul coup il voudrait nous imposer deux choses. 1° Il veut nous faire croire que remplace , et 2° il tient l'oiseau pour *le vautour—aleph*, tandis que, en réalité, c'est *l'hirondelle* *wr*. Quant au , il suffirait d'y voir la marque abrégée du passif *tw*, tout en l'attachant à la racine *ḏd*. Le tout se présenterait alors ainsi :

et se lirait *ḏd.t*[*w*] *n.f wr mrrw*, avec la signification de "Celui qui est nommé '*Le plus grand des bienaimés*' ".

Notre controverse est provoquée, en tout premier lieu, par une différence, et une différence radicale, dans la lecture de la stèle, lecture rendue possible, jusqu'à un certain point, par quelques particularités de l'écriture qui est certainement loin d'être parfaite.

Toutefois il me semble qu'on ne doit pas renchérir là-dessus pour rendre valables, coûte que coûte, des allégations qu'aucune écriture, la plus parfaite qui soit, ne serait à même de rendre plausibles.

Pour commencer, je me permets de poser à M. Drioton la question suivante : croit-il possible qu'un mime, se donnant d'après lui des titres mirifiques de "prince-gouverneur", de "grand directeur de la salle-*ousékhet*", etc., et qui se présente comme le rejeton d'une princesse, —croit-il vraiment que ce drôle ait pu faire graver sur une stèle mortuaire toute cette misérable pacotille, et cela, après avoir évoqué les noms sacro-saints d'Horus, d'Hathor et d'Osiris ?

Ne serait-ce pas comme si un clown se présentait à la Sainte Table sans se donner la peine d'enlever son maquillage et ses vêtements bariolés ?

Que des titres pompeux aient pu être gribouillés sur un éclat de calcaire (ostracon), dans un moment de détente pendant le prétendu tour artistique du maître et de son acolyte, cela on pourrait encore l'admettre. Mais que de faux titres aient pu trouver place dans une stèle ayant pour but d'assurer à son titulaire un bien-être posthume, de cela je doute fort. En possession d'une telle notice pseudo-autobiographique, notre mime risquait d'aller du tribunal osirien droit dans la gueule du monstre infernal, infligeant la "seconde mort", autrement dit, un anéantissement total, à toute personne ne faisant aucun cas de la "M a â t", Déesse—Vérité.

Donc, en admettant même qu'Emheb fût mime ambulant et joueur de tambourin, tout ce à quoi l'on pourrait s'attendre dans sa stèle funéraire, c'est qu'il se fût dit fils de la dame Une Telle, ayant pour titre, tout au plus, "maîtresse de la maison".

Viendrait ensuite le proscynème osirien et les faits autobiographiques qu'il aurait voulu faire connaître à ses descendants, précédés de son nom et des titres modestes de "joueur de tambourin" et de "mime

A PROPOS DE LA STÈLE D'EMHEB ET DE SON INTERPRÉTATION PAR M. ÉTIENNE DRIOTON

PAR

VLADIMIR VIKENTIEV

Encore que j'aie plus d'une fois écrit à propos de la thèse du Dr. Etienne Drioton concernant l'existence d'un théâtre populaire dans l'Égypte ancienne, je n'arrive pas à aligner mes idées avec les siennes [1]. Ce désaccord ne manque pas de m'étonner étant donné que, en toute autre matière, l'érudition si variée de mon savant collègue s'impose souvent à moi dès le premier abord.

Et c'est avec un non moindre étonnement que je viens de prendre connaissance du nouvel ouvrage du Directeur des Travaux Egyptologiques à Paris sur le " Théâtre dans l'ancienne Egypte " [2], où il est encore une fois question de la Stèle d'Emheb [3], (qu'il considère de toute première importance pour sa thèse), traitée d'une manière plus détaillée qu'il ne l'avait fait dans son livre précédent intitulé "Le Théâtre Egyptien" [4].

Le fond de son interprétation reste inchangé. Ce qu'il y a de nouveau, c'est que l'auteur se donne la peine. comme il le dit, de " déblayer le terrain " de mes critiques et de mes suggestions.

---

[1] Voir mes articles dans ce Bulletin : " A propos d'un extrait de la Stèle d'Emheb " (mai 1947), " Les titres d'Emheb " (mai 1948), " Le nom et les titres d'Emheb et de sa mère " (mai 1951).

[2] *La Revue d'Histoire du Théâtre*, 1954, p. 7-45.

[3] Aux pages 39-41.

[4] Paru aux *Editions de la Revue du Caire*, 1942.



But death interferes ; and the long, drawn-out last moments of his life limn the great wreck he is against the outline of a figure of great force: noble, generous, gentle, manly, and of infinite kindness. His last speech, alike in its clam and its dignity, its freedom from bitterness and in its wisdom, would suggest that in death he has at last regained his lost equilibrium.

> The miserable change now at my end
> Lament nor sorrow at, but please your thoughts
> In feeding them with those my former fortunes
> Wherein I liv'd the greatest prince o'the world,
> The noblest, and do not now basely die,
> Not cowardly put off my helmet to
> My country-man,—a Roman by a Roman
> Valiantly vanquish'd.

Cairo,

June, 1954

VII

The fourth (and last) act in which Antony appears presents him in a variety of moods. He takes his servants by the hand, entreats them to attend well on him, to scant not his cups. Enobarbus chides him rather sharply as he observes the men strongly moved by Antony's words. Antony becomes apologetic

> Ho, ho, ho !
> Now the witch take me if I meant it thus ! (IV, 2).

Antony's guardian angel departs ; and the sad music his departure makes is caught by the ears of his soldiers. He continues in his mood of false self-confidence, when the Queen and Eros awkwardly help him to put his armour on :

> O love,
> That thou shouldst see my wars today, and knows't
> The royal occupation ! thou shouldst see
> A workman in't...

He meets the soldier who advised him before Actium to fight by land, and wishes he had then prevailed on him.

And we watch him flushed with victory, shaking hands with his men, asking one to run on before him to communicate the news to the queen. We suspect he is somewhat out of his depth :

> My nightingale,
> We have beat them to their beds. What, girl ! though grey
> Do something mingle with our younger brown, yet ha' we
> A brain that nourishes our nerves, and can
> Get goal for goal of youth (IV, 8).

Then comes his final defeat. Frenzy, dejection, fury, despair follow one another in quick succession. Cleopatra compares him in this mood to an Ajax become mad for his shield ; or the embossed boar of Thessaly. We are, therefore, prepared for his final confession of loss of identity. It is his final punishment. He compares himself to a cloud that assumes a variety of shapes, and he 'cannot hold this visible shape'.

Here at last what has happened is full revealed. The wise gods seal the eyes of mortals, let drop their clear judgments, encourage them to pursue their errors, to strut to their ruin, when we "grow hard" in our viciousness. It is not love then merely that ruins Antony; it is his growing hard in viciousness, his becoming a slave to habitual indulgence of his appetites and his passions. His sudden flight at Actium thus becomes intelligible. It was not a sudden arrest of the power of clear thinking; it was the logical outcome of slow and gradual inner deterioration. External circumstances, in the course of this mental decline, did draw the inward quality after them';' did fully expose Antony at the supreme moment of his life. And this, too, lies on one side of the balance of our lives.

But his searching self-examination does not, cannot, at this moment of his life, help him much. He continues in his downward course; in which he becomes, once more, an object of curiosity:

> Get thee back to Caesar,
> Tell him thy entertainment: look, thou say
> He makes me angry with him; for he seems
> Proud and disdainful, harping on what I am,
> Not what he knew I was. He makes me angry:
> And at this time most easy 'tis to do't... (III, 13).

A few words of explanation from Cleopatra, however, cool his anger rather rapidly. 'I am satisfied' he says. And

> Come
> Let's have one other gaudy night.

He is confident now; he will make death love him, when next he fights. Enobarbus comments:

> Now he'll outstare the lightning. To be furious
> Is to be frighted out of fear; and in that mood
> The dove will peck at the estridge; and I see still,
> A diminution in our captain's brain
> Restores his heart (III, 13).

Both men, in fact, Bolingbroke and Octavius Caesar, observe their victims closely. Both are cool at the crucial moment, when they feel their men to be in their power; and both are deaf to all entreaty of a fallen enemy. Caesar, in the meantime, has become even more peremptory and laconic than ever. But his senses have become sharper, keener, his instincts roused after his prey:

> Observe how Antony becomes his flaw,
> And what thou think'st his very action speaks
> In every power that moves (III, 12).

He refuses, of course, to accept Antony's challenge. Maecenas says to him:

> Caesar must think
> When one so great begins to rage, he's hunted
> Even to falling. Give him no breath, but now
> Make boot of his destruction, never anger made
> Good guard for itself(¹) (IV, 1).

This has been prompted by Antony's treatment of Thyreus. Antony sees Caesar's messenger kissing the hand of Cleopatra. In a peculiarly mounting passion he orders the man to be whipped. A moment earlier, Enobarbus, who has been watching the scene, prophesies it. The tumult of passion shakes Antony: and he turns to Cleopatra:

> You have been a boggler ever;
> But when we in our viciousness grow hard—
> O misery on't!—the wise gods seal our eyes.
> In our own filth drop our clear judgments, make us
> Adore our errors, laugh at's while we strut
> To our confusion (III, 13).

(¹) Antony at this point recalls Macbeth. Self-confidence that has no foundation in fact leads both men to their destruction. Macbeth in his last moment is called 'the confident tyrant'. And the witches are sure of him:

> He shall spurn fate, scorn death, and bear
> His hopes 'bove wisdom, grace and fear:
> And you all know security
> Is mortal's chiefest enemy (III, 5).

challenge Caesar to single combat. He does so before the engagement at Actium : 'Antonius, on the other side, bravely sent him word again, and challenged the combat of him man to man, though he were the elder'. This in Shakespeare becomes an occasion for impressing upon Antony the folly of fighting Caesar at a disadvantage: Caesar does not take up the challenge: nor does he accept to wage battle at Pharsalia, says Canidius, because 'these offers serve not for his vantage' (III, 7). In Plutarch, Antony, after his defeat at Actium, and whilst engaged in his last fight, 'sent again to challenge Caesar to fight with him hand to hand. Caesar answered him, that he had many other ways to die then so[1]'. That is all that Plutarch says about it. This is taken up by Shakespeare in order to show the rapid decline of Antony in intellectual perception. For henceforth, till the last poignant moments of his life, when he regains his nobility of character and his dignity, he is at the beck and call of every whim and fancy.

Enobarbus, on the occasion of this second challenge, suggests that untoward external circumstances drag down with them the power of judgment :

> Yes, like enough, high-battled Caesar will
> Unstate his happiness, and be stag'd to the show,
> Against a sworder. I see men's judgments are
> A parcel of their fortunes, and things outward
> Do draw the inward quality after them,
> To suffer all alike. That he should dream,
> Knowing all measures, the full Caesar
> Will answer his emptiness !—Caesar, thou hast
> Subdued his judgment too ! (III, 13).

We recall the poor Queen's address to Richard II :

> What ! is my Richard both in shape and mind
> Transform'd and weaken'd ! Hath Bolingbroke depos'd
> Thine intellect ? Hath he been in thy heart ?

For, although their circumstances are different, henceforth, Antony will be as 'frantic', as game as Richard, and as easy to be hunted down to his doom.

---

[1] *Plutarch op. cit.* p. 234.

the worst of names. She is 'the serpent of old Nile'; 'these strong Egyptian fetters'; she is 'salt Cleopatra'; and 'a whore', 'a trull'; she is 'yon rebaudred nag of Egypt'; 'this foul Egyptian'; that 'triple turn'd whore; 'this false soul of Egypt'; 'this grave charm'. These cruel references are doubtless appropriate to the position of the speaker, and the mood he speaks in. But their recurrence reveals something of the way we are intended to view her influence on Antony. His love of Cleopatra has ruined him.

A moment's reflection, however, will suggest that this position is untenable. Cleopatra is not enough to account for Antony's most exceptional action: his flight after her at Actium. He does indeed admit that his heart was tied to her rudder, that his sword was made weak by his affection, that her beck might from the bidding of the gods command him. Such complete identification—already suggested in Plutarch—is not new in Shakespeare; we recall the collapse of Romeo on hearing of his banishment. But Romeo in effect had nothing other than Juliet to occupy his happy thoughts and happy hours. Entire loss of reason could then be a tenable romantic pose.[19] But the stark realism of this play should suggest that the customary Shakespearean answer—love dazzles the light of reason—is inadequate.

It is, however, the answer Enobarbus gives Cleopatra when she asks whether Antony or herself is fault for the defeat at Actium:

> Antony only that would make his will
> Lord of his reason. What though you fled
> From that great face of war, whose several ranges
> Frighted each other? why should he follow?
> The itch of his affection should not then
> Have nick'd his captainship... (III, 13).

But it does. Desire is master of his reason; and the itch of his affection is allowed to curtail his generalship. How? The rest of the play gives the answer, which we have already suggested in the course of this study.

At this point Shakespeare is content to illustrate Antony's rapid decline in powers of judgment. In Plutarch Antony sends twice to

We are now fully prepared for the defeat at Actium, which is announced with sickening speed in the following scene. And once more is our attention drawn to news of Mark Antony:

> she once being loof'd,
> The noble ruin of her magic Antony,
> Claps on his sea-wing, and, like a doting mallard,
> Leaving the fight in height, flies after her.

Scarus thinks experience never so violated itself before. And Canidius laments that the general is not what he used to be.

Antony, in the meantime, violently shaken by shame, brings to bear upon his tragic situation his liberality, his goodness and nobility of character. He seems stunned by his own conduct, hardly hears the voices of those about him; and when he finally turns to Cleopatra it is to show that at last he realizes what has happened to him:

> Egypt, thou knew'st too well
> My heart was to thy rudder tied by the strings,
> And thou should'st tow me after.

And a little later:

> You did know
> How much you were my conqueror, and that
> My sword, made weak by my affection, would
> Obey it on all cause.

The process of searching self-examination, always part of the business of tragedy, has already begun. It is not over yet; and the poignancy of it is that it comes a little too late.

VI

What, then, has happened to Antony? What is the lesson of the play? What further development in Shakespearean psychology does *Antony and Cleopatra* present?

In attempting to answer this question—for it it but one question, however we may phrase it—we shall not minimise the strength of Cleopatra's influence on Antony. Indeed she is called in the play by

Take from his heart, take from his brain, from's time,
What should not then be spar'd (III, 7).

And then follows an impossible task. One man after another attempts in the same scene to persuade Antony against fighting by sea. Antony's only reason for this is that Caesar dares him to it. Canidius points out that Caesar does not take up Antony's challenge, when it does not serve his purpose. Enobarbus, in his turn, indicates obvious reasons against the calamitous decision:

Eno.: Your ships are not well mann'd;
Your mariners are muleteers, reapers, people
Ingross'd by swift impress; in Caesar's fleet
Are those that often 'gainst Pompey fought.
Their ships are yare, yours heavy; no disgrace
Shall fall you for refusing him at sea,
Being prepar'd for land.

Ant.: By sea, by sea (III, 7)...

The superiority of verse over prose in driving a point home to reader or spectator cannot be better illustrated. And "I'll fight by sea" is the only answer Enobarbus elicits for pointing out that thus Antony makes no use of his knowledge of land fighting, foregoes the way which promises assurance. And finally the old soldiers, who fought many battles with him, pleads that they

Have us'd to conquer standing on the earth
And fighting foot by foot.

Ant.: Well, well.—Away!

Sold.: By Hercules, I think I am i'the right.

Canid.: Soldier, thou art, but his whole action grows
Not in the power on't: so our leader's led
And we are women's men.

The object of this scene is thus to show Antony, at the crucial moment of his life, bereft both of understanding and of will. Nor is it impressed upon us that the revelation is sudden. Careful preparation has made it appear logical and inevitable. The object of the short battle scenes is also to keep these issues in our minds.

Caesar : I have said

Antony : You shall not find,
Though you therein be curious, the least cause
For what you seem to fear (III, 2).

Caesar is, therefore, angry on principle when Octavia is returned from Athens ; his personal dignity is involved ;

You come not
Like Caesar's sister : the wife of Antony
Should have an army for an usher, and
The neighs of horses to tell of her approach
Long ere she did appear (III, 6).

It is typical of him to make a point of the 'ostentation of our love'. Antony's ready acceptance of those terms, in the light of later events, especially when he has already decided to return to Cleopatra, is a piece of folly that reveals the disease within.

For now we reach the heart of his tragedy. The man, at this point, like Richard II, becomes an object of curiosity. We are intensely interested in what he will do next as we discover that he is merely driven by gusts of passion. The spectacle is doubtless deeply moving, especially when the noble and familiar landmarks of his character make their presence felt.

Act III, 7 is the counterpart of II, 1 in *Richard II.* The object of either scene is exactly the same. The two men are wholly deaf to the voice of reason. The later scene is naturally maturer and more effective. Iteration is the method Enobarbus employs in attempting to drive home certain criticisms of the coming military adventure :

Cleo. : I will be even with thee, doubt it not.

Eno. : But why, why, why ?

Cleo. : Thou hast forespoke my being in these wars,
And say'st it is not fit.

Eno. : Well, is it, is it ?

Cleo. : Is't not denounc'd againt us ? Why should not we
Be there in person ?

Eno. : Your presence needs must puzzle Antony ;

in this as in the next scene, until his ears are pricked by substantial news, or by something that touches him closely—such as an invitation to drink. When Pompey mentions the writing of the terms of agreement, he is ready with, 'That's the next to do'. The man, dignified, austere, dispassionate, is all there.

VII

It is difficult to conclude, in reviewing the first two acts of this play, as to which is the chief principle of selection and organisation. I, 2; II, 5 are devoted to Cleopatra alone. I, 1, 2, 3, 4 are alike interested in the love as in the political theme. II, 1, 2, 3. 6, 7 are largely interested in Roman politics. References to Cleopatra are strictly subordinated to this interest. But II, 3, for instance, is devoted to the display of discrepancy between action and knowledge or wisdom. Further, parts of the other scenes, too, are devoted to dramatic presentation of the same point.

The third and fourth acts are in the main devoted to the exhibition of Antony in action. We are still much occupied with the love affair, and with the political struggle for power; but, apart from five or six scenes in Act III, this becomes the occasion for dramatic exhibition of character. And at times we are wholly engaged in understanding the process of Antony's deterioration.

It would seem as if Antony has been himself so far only in appearance. We have seen how his hasty decisions, prompted by sound judgment, were only a mask for his real intentions. The same man confronts us whole at the beginning of Act III, the act, that is which presents his rapid decline. Caesar states his case as usual most succinctly and without much show of feeling:

Caesar : Most noble Antony,
Let not the piece of virtue which is set
Betwixt us as the cement of our love,
To keep it builded, be the ram to batter
The fortress of it...

Antony : Make me not offended
In your distrust.

But all the charms of love
Salt Cleopatra, soften thy wan'd lip!
Let witchcraft join with beauty, lust with both!
Tie up the libertine in a field of feasts,
Keep his brain fuming! Epicurean cooks
Sharpen with cloyless sauce his appetite,
Till sleep and feeding may prorogue his honour
Even till a Lethe'd dullness!—(II, 1)

Thus, as usual, feasting and drinking, in addition to the charms of 'lustful' Cleopatra, are referred to as the chief causes of Antony's failure in understanding.

But to come back to Caesar. In nearly all the scenes where he appears, he is presented, not as necessarily repellent, but as a man jealous for his personal dignity; and this derives from his consciousness that there are sound reasons for all his actions. When the two of them meet for the first time in Rome, Mark Antony says Caesar takes things ill that do not concern him. To which Caesar returns that he must be laughed at, if he should take offence at things that did not concern him. His self-respect is rather tinged with a little stiffness. He rounds on Antony thus, when the latter answers one of his accusations:—

You praise yourself
By laying defects of judgment to me...(II, 2).

And Caesar is interesting when he is in the company of other men. Not only does he seem all the time in complete control of his affections, giving vent to them in measure when there is a good reason for it, but also he impresses us as always observing, considering, waiting for a certain issue. He gives Pompey time enough to express his grievance; and invites him indeed to take his time; waits patiently for Pompey's reply to his offers; and, when Lepidus draws Pompey's attention back to the terms of agreement—sent by Caesar some time previous to this meeting—the latter comes out with, 'there's the point'. When finally Pompey accepts his terms, everybody relaxes a little. Antony is quite prepared for general conversation. Caesar, on the other hand, observes a change come upon Pompey's face since he last saw him. Then he keeps strictly silent

This is perhaps the only play of Shakespeare's in which the contrast between the two leading characters is fashioned after the conflict in human nature between reason and passion. For just as Antony at his worst, and at times at his noblest, becomes a pure personification of passion, so does Caesar, in his most characteristic actions and utterances, become the incarnation of reason. As such, naturally, he is found to be cold-blooded, austere, 'repellent'. But there is finality about his summing up of a case :

> for't cannot be
> We shall remain in friendship, our conditions
> So differing in their acts (II, 2).

Such a man could define an Antony as 'a man who is the abstract of all the faults that men follow'. He is, therefore, in large measure not only a symbol of reason, but of retribution as well. Antony must of necessity, he says, not only suffer natural punishment for his faults—sickness and impotence—but moral punishment as well : for in the end his 'composition' must be degraded. Further, he points out Antony's chief fault : discrepancy between action and knowledge.

> but to confound such time
> As drums from his sport, and speaks as loud
> As his own state and ours,—'t is to be chid
> As we rate boys, who, being mature in knowledge,
> Pawn their experience in their present pleasure,
> And so rebel to judgment (I, 4).

And, as if to contrast Antony's present state of mind, with what he was in the past, Caesar is allowed to relate the hardships Antony could endure after his defeat at Modena. For in this, as in the rest of the play, Antony's 'captainship', his knowledge and experience of war, his previous exploits and conquests are recalled again and again. It is not then he is himself defective in understanding ; it is that his love and luxurious habits are allowed to dim the light of his reason.

This is also the testimony of Sextus Pompeius. He prides himself on having been able to stir him from 'the lap of Egypt's widow'; thinks that 'his soldiership is twice the other twain'. A little earlier he prays that Antony may be detained in Egypt in a characteristic manner :

The quarrel is patched up, and there seems to be no reason why the general should not, as he often does in Plutarch, become himself once more. Enobarbus has his doubts; is emphatic on the point; and his triumphant description of the meeting on the Cydnus lends weight to his verdict. And he keeps on prophesying that Antony 'will to his Egyptian dish again' (II, 6).

In all this there is, of course, a good deal of political business discussed. But that it is, besides, used for revelation of character, of human nature, would appear in the scene following. It fairly opens with a decided resolution on Antony's part to become himself, and to break with his past; and ends somewhat unexpectedly, thirty-three lines later, with another the very opposite of this. As he turns away from Octavia for the night, he says

> Read not my blemishes in the world's report;
> I have not kept my square; but that to come
> Shall all be done by rule (II, 4).

But the soothsayer warns him against the companionship of Caesar; Antony remembers that the very dice obey Octavius. And then

> I will to Egypt;
> And though I make this marriage for my peace,
> I 'the east my pleasure lies (II, 4).

This were an easy way of meeting the difficulty. He calls Ventidius to him, and gives him his commission to fight the Parthians: whom, in Plutarch, he fought himself. If his ready acceptance of the marriage to Octavia has made us believe in the soundness of his judgment, this sudden decision will convince us of his utter folly. I think that Antony does not deteriorate in the play; he is merely exposed.

IV

Several characters enforce what has happened (or what is happening) inside Antony upon us. There have been so far Philo and Demetrius. There are, besides, Caesar himself, Enobarbus, and, later on in the play, Agrippa, in addition to a number of soldiers, etc...

what he says and what he does; thereby exposing Antony's unawareness of what is happening to him.

In I, 2 he receives the messenger from Rome. He encourages the fearful man to continue his tale using one significant monosyllable:

On!
Things that are past are done with me.

Now the tragedy of Antony lies here. The point, in Shakespeare's work generally, is of such interest that it merits a separate study. Here it is enough to note that Antony believes in his ability to break with his past; the play itself gives the flat denial. It is psychologically impossible for him to break with his past.

He will, however, examine the facts; and it would seem as if there were some hope of amendment:

O, then we bring forth weeds
When our quick minds lie still; and our ills told us
Is as our earing (I, 2).

He will not listen to Enobarbus pleading for Cleopatra. He is resolved. That it is a cankered resolution is speedily borne in upon us by the following speech:

Quarrel no more, but be prepar'd to know
The purposes I bear, which are, or cease
As you shall give advice. By the fire
That quickens Nilus' slime, I go from hence
Thy soldier, servant, making peace or war
As thou affect'st. (I, 3)

Hope of fruitful issue from the interview with Caesar is bound to be disappointed. Things however show fairly as the interview is in progress. Caesar was not without some cause of complaint. But Antony's answers show nobleness, courtesy, reason, dignity, despite a little lameness of excuse at time. He reveals a different Antony from that wrangling with the Queen; and shows imperiousness, besides. For a piece of light cynicism Enobarbus is commanded to be silent:

You wrong this presence, therefore speak no more.

The balance here topples dangerously on the side of instinct, appetite and the passions. On the side, too, of unreason and the irrational.

The play abounds in instances of it. Antony hears of the death of his wife, Fulvia. He wishes she were alive and well.

> She's good, being gone;
> The hand could pluck her back that shov'd her on.

He points out how the love of the slippery people is never linked to the deserver till his deserts are past [1] (I, 2). Caesar says the same thing:

> It hath been taught us from the primal state
> That he which is was wish'd until he were,
> And the ebb'd man, ne'er lov'd till ne'er worth love,
> Comes dear'd by being lack'd. This common body
> Like to a vagabond flag upon the stream,
> Goes to and back, lackeying the varying tide,
> To rot itself in motion.

And, lastly, Agrippa, who has been hot with Caesar in pursuit of Antony is struck by the strangeness of things:

> And strange it is
> That nature should compel us to lament
> Our most persisted deeds (V, 1).

All this is relevant in a play dealing with a man deficient in understanding, and whose will is vitiated by nature as well as by habitual indulgence, a man besides mature enough to be of settled habits. The dramatist is ever on the watch showing the gulf between

---

(1) cf. this with a similar passage (I, 3) where a reasonable motive is given for this change:

> The hated grown to strength,
> Are newly grown to love: The condemn'd Pompey,
> Rich in his father's honours, creeps apace
> Into the hearts of such as have not thriv'd
> Upon the present state...

only as driving home the contrast between the man who would keep his brain clear from the fumes of wine, and the other who would steep his sense in soft and delicate Lethe, but as showing Antony so obviously in his element, 'at home' with music and wine. Wine is in fact his only solace. After the shame of his flight at Actium, and the sad reproaches to Cleopatra, he has nothing left to say but

> Love, I am full of lead.—
> Some wine, within there, and our viands ! (III, 11).

To trace this side of Antony's character is to discover how easily his most tempestuous rages could be cooled with wine, There is the scene with Thyreus. He invites Cleopatra who but a moment before was called a boggler and taunted with an infamous past, to 'have one other gaudy night'; to call all his sad captains to him; to fill the bowls once more; to mock the midnight bell. And she bravely returns that she will be Cleopatra, if her Lord will be Antony again. A few hours before his last battle, he collects his servants and bids them to scant not his cups; he goes to supper to 'drown consideration' (IV, 2). His spirit inflated with the victory of a brief day, he would invite everybody to sup with him, 'and drink carouses to the next day's fate' (IV, 8).

It is not love then merely—though the imagery always couples love and death, but chiefly a certain pleasure-seeking habit that ruins Antony, who is in fact a slave to 'that monster, custom'. Nor is this left without explanation. Caesar gets news from Alexandria that he fishes, drinks and wastes the lamps of the night in revelry. In characteristic terms Caesar lists how he keeps the turn of tippling with slaves, and reels the streets at noon. Lepidus explains that these in him are inherited tendencies. The first page in Plutarch's narrative speaks of the liberality of the father and follows up the tendency in the son. Lepidus, however, ascribes to heredity the prominence in Antony of ungainly traits :

> His faults in him seem as the spots in heaven,
> More fiery by night's blackness, hereditary
> Rather than purchas'd, what he cannot change
> Than what he chooses (I, 4).

The same scene hints at an important feature of Antony's character. He begs Cleopatra not to 'confound the time with conference harsh'. For even this has become unpleasant. Not a minute of their lives, he says, should stretch without some pleasure. The love of this famous couple is consuming, and feeds on variety.

For, in this play, it is not dotage merely that ruins Antony. This is but one aspect of a general innate condition. *Julius Caesar* has briefly referred to him as 'a masker and a reveller' (V, 1). This side of his character would have been irrelevant in that play. It is fully developed here; it was much insisted upon by Plutarch; and in this play it is highly relevant.

The references to the pleasure-seeking habits of Antony are numerous. There is the highly colourful scene on board Pompey's galley:

Pompey : This is not yet an Alexandrian feast.

Antony : It ripens towards it.—Strike the vessels, ho!

Here is to Caesar.

Caesar : I could well forbear't.
It's monstrous labour, when I wash my brain,
And it grows fouler.

Antony : Be a child o' the time.

Caesar : Possess it, I'll make answer;
But I had rather fast from all four days
Than drink so much in one...

Antony : Come, let's all take hands,
Till that the conquering wine hath steep'd our sense
In soft and delicate Lethe.

All this is Shakespearean invention. Plutarch relates only the story of Menas, the pirate, who wanted to "cut the cables of the ankers" (1). And this is a scene in many ways highly revealing: not

(1) *Plutarch's Lives*, p. 192.

Now comes the sick hour that his surfeit made (II, 2).

And thus the wise Portia exhorts love in measure to rein its joy, to scant excess. And in *Measure for Measure* Claudio's 'restraint' comes

> From too much liberty, my Claudio, liberty :
> As surfeit is the father of much fast,
> So every scope by the immoderate use
> Turns to restraint. Our natures do pursue
> Like rats that ravin down their proper bane,
> A thirsty evil ; and when we drink we die (I, 2).

And in *Antony and Cleopatra* the first speech (of Philo's) twice accuses Antony of excess. This dotage of the general overflows the measure ; his captain's heart 'reneges all temper'. Pompey calls him 'the amorous surfeiter', 'the ne'er lust wearied Antony' (II, 1). Such is the condition from which all evil will follow. Love, in Shakespeare, as we have seen, has always been subject of reproach for dazzling the light of reason. Excess in love becomes dotage : and when this is said of a general, a triumvir of a great empire, the issues at stake become at once obvious.

Philio and Demetrius are relegated to the background ; Antony and Cleopatra make their appearance, to be followed once more by the comment of 'the normal man' as the late Professor Quiller-Couch called him (1). We are given in other words a sample of the conduct of the general. He tells her there is beggary in the love that can be reckoned ; he tells her she must find a new earth and a new heaven, if she will set a limit how far to be beloved. News from Rome vex him ; and the messenger is peremptorily dismissed. She chafes, she coaxes, she taunts and goads him. He blushes in very sooth, and she remarks upon it. And then :

> Let Rome in Tiber melt and the wide arch
> Of the rang'd empire fall !

But we are here on familiar Sheakespearlean ground.

---

(1) *Cambridge Lectures*. A. Quiller-Couch. London (Everyman) 1944, p. 196.

> his captains did prest by force all sorts of men out of Greece that they could take up in the field, as travellers, muleteers, reapers, harvest men, and young boys, and yet could they not sufficiently furnish his galleys: so that the most part of them were empty, and could scant row, because they lacked watermen enow. But on the contrary side Caesar's ships were not built for pomp... but they were light of yarage, armed and furnished with watermen as many as they needed, and had them all in readiness in the havens of Tarentum and Brundusium [1].

It is possible to detect at once from this random selection of passages from Plutarch what Shakespeare left out, and what in the main arrested his attention regarding the character of Mark Antony: a man defective both in will [2] and understanding. The study of the life and actions of such a man is the proper subject of *Antony and Cleopatra*.

That the two Antony's are different we have touched upon in the introduction. Shakespeare's method of retrospective reference does not cover the attributes of the biographer's hero. Further, such reference becomes a measure of the general's deterioration—which is highly relevant to the dramatist's theme.

II

Punishment [3], always in Shakespeare, follows hard upon excess. Thus in Richard II, as York points out to the Queen, the punishment comes all too soon:

---

[1] Ibid., pp. 221-222.

[2] Ibid., p. 226. Of the flight of Antony after Cleopatra at Actium, Plutarch says, "there Antonius showed plainly, that he had not only lost the courage and heart of an emperor, but also of a valiant man, and that he was not his own man, (proving that true which an old man spake in mirth, that the soul of a lover lived in another body and not in his own): he was so carried away with vain love of this woman, as if he had been glued unto her, and that she could not have removed without moving of him also".

[3] *Antony and Cleopatra*

> Antony: Nay, good my fellows, do not please sharp fate
> To grace it with your sorrows; bid that welcome
> Which comes to punish us ... (IV, 14).

> ... he that could finely cloak his shameful deeds with fine words said that the greatness and magnificence of the empire of Rome appeared most, not where the Romans took, but where they gave much: and nobility was multiplied amongst men by the posterity of kings, when they left of their seed in divers places: and that by this means his first ancestor was begotten of Hercules, who had not left the hope and continuance of his line and posterity in the womb of one only woman, fearing Solon's laws, or regarding the ordinances of men touching the procreation of children: but that he gave it unto nature, and established the foundation of many noble races and families in divers places (1).

This were a curiously relevant point, had the play been solely concerned with love or politics.

Cleopatra is sent back to Egypt after some time, and Antony gathers together a huge army which, says Plutarch, 'served him to no purpose', for thoughts of Cleopatra invade his mind once more, he 'being so ravished and enchanted with the sweet poison of her love' (2), that he decides to hurry through the campaign in order to get back to her. It proves to be a protracted campaign in which, however, Antony conducts himself as a patient, wise, valiant and sympathetic captain. Indeed Plutarch—or North—is eloquent in his praise at this point (3). After several engagements with the Parthians, he makes haste to return to Cleopatra, which 'caused him to put his men to so great pains... that by the way he lost eight thousand men (4). Shortly thereafter follows an account of the beginnings of the strife with Caesar, in which some of the mistakes of Antony are expressly set forth:

> Now Antonius was made so subject to a woman's will, that, though he was a great deal the stronger by land, yet for Cleopatra's sake he would needs have this battle tried by sea: though he saw before his eyes, that, for lack of watermen,

---

(1) Ibid, p. 196.
(2) Ibid, p. 197.
(3) Ibid, pp. 204 213.
(4) Ibid, p. 212.

Shakespear's theme is the decline and downfall of a man defective both in will and understanding. We may even go as far as to say that, except in a limited number of scenes — every element in the play (love, politics, action, characterisation, comment) is subordinated to the illustration of this. Shakespeare could not in effect present Antony except as the competitor of Octavius Caesar, and the lover of Cleopatra. But he could also make these facts about the man the occasion for a psychological study pursued for its own sake. And his divergence from Plutarch; his selection, arrangement and treatment of scenes and of character is largely determined by this intention.

But if he diverges from Plutarch—in the matter of rearrangement of incident, of omission of important aspects of character, of emphasis on the love affair which, in Plutarch, is subordinate to the biography of a public figure—he is careful to follow Plutarch in those aspects of Antonius' character which illustrate the particular case, which indeed confirm and develop further themes we have traced in the plays.

For Plutarch, in passing, speaks of a certain 'horse of the mind... that is hard of rein'. In his long account of Antony's expedition against the Parthians, Antonius leaves his wife and children and makes directly for Asia:

> Then began this pestilent plague and mischief of Cleopatra's love (which had slept a long time, and seemed to have been utterly forgotten, and that Antonius had given place to better counsel) again to kindle, and to be in force, so soon as Antonius came near unto Syria. And in the end the horse of the mind, as Plato termeth it, that is hard of rein (I mean the unreined lust of concupiscence), did put out of Antonius' head all honest and commendable thoughts: for he sent Fonteius Capito to bring Cleopatra into Syria (¹).

He offends the Romans by heaping dignities and provinces upon her. But

(¹) *Plutarch's Lives* pp. 195-196.

PART II

ANTONY AND CLEOPATRA

I

We have not been much concerned hitherto with interpretations of the themes of the plays. Our object has been to trace, in the light of the development of Shakespearean thought towards the idea of 'the balance of our lives', the commonplace opposition between passion and reason. And we have attempted to analyse other aspects of the plays which seemed relevant to Shakespeare's study of Mark Antony.

We now turn, once more, to the theme of *Antony and Cleopatra.* It deals with politics; delights in charting the map of an extensive empire; in listing names of vassal kings; is rich indeed in reference to conquest and defeat. And, following the customary Shakespearean manner, it is most exact in following the vicissitudes of struggle for power, and the fortunes of famous battles. It deals with love; lingers mischievously on fond memories and light sallies; presents with a master's hand depths of jealousy and tumult of passion. It is above all a play interested in Antony as in Cleopatra; perhaps more philosophically suggestive in Antony than in Cleopatra.

Beyond customary analysis of character, very little can be said about the heroine. Shakespeare is not even interested in the doubtfulness of the manner of her death as Plutarch evidently was. She was a wonderful woman : base, strange, loving, noble, savage, feminine, of infinite variety and a tragic queen. To say she was 'fire and air' is to accord her the highest praise she bestowed upon herself. Shakespeare is evidently interested in her as a particular woman. She fascinated Antony besides, as much as he fascinated her.

But Antony strikes Shakespeare, not merely as a particular man, but as a particular case. "...Of the heroes in Shakespeare's four tragic masterpieces two Othello and Lear, are defective in understanding and two, Hamlet and Macbeth, in will (1). In *Antony and Cleopatra*

(1) Tillyard, op. cit., p. [illegible]

but you are wise ;

Or else you love not; for to be wise and love
Exceeds man's might; that dwells with the Gods above.

(III, 2)

(One recalls Othello's description of himself as one that loved not wisely but too well). And Thersites, as he seeks Troilus and Diomedes, comments thus upon them :

What's become of the wenching rogues? I think that they have swallow'd one another: I would laugh at that miracle:—yet in a sort, lechery eats itself.

(V, 4)

IX

The instances from *King Lear* showing what follows upon loss of judgment are too numerous to be quoted. The speeches of the fool and of Kent are familiar enough. Macbeth uses this familiar contrast to prove his loyalty to the murdered Duncan :

Who can be wise, amaz'd, temperate and furious,
Loyal and neutral in a moment? No man:
The expedition of my violent love
Outrun the pauser, reason (II, 3).

His anxiety on Banquo's account derives in no small measure from the fact that Banquo's valour is tempered with his wisdom.

(III, 1)

reason and passion, undertakes to show what happens when these fools are set in action. But this is not the genial, sympathetic comedy of *The Merchant of Venice* or *Twelfth Night*. There is a note of insistent irritation in the play, irritation possibly with the folly persented to this select audience. Nevertheless, ranged on the side of reason are Priam and Nestor, Hector and Troilus and, above all, the wise Ulysses; on the other there are Agamemnon, Menalaus, Achilles and Ajax. The latter group are made the object of a satirical attack by Thersites. And the satire uses as its most effective weapon the absence of reason in them and the preponderance of 'blood'. Alexander describes Ajax to Cressida:

> This man, lady, hath robb'd many beasts of their particular additions; he is as valiant as the lion, churlish as the bear; slow as an elephant: a man into whom nature hath so crowded humours, that his valour is crush'd into folly, his folly sauced with discretion... he hath the joints of everything; but everything so out of joint, that he is a gouty Briareus, many hands and no use; or purblind Argus, all eyes and no sight (I, 2).

Or Thersites analyses the qualities of the warriors:

> With too much blood and too little brain, these two [1] may run mad... Here's Agamenon—an honest fellow enough, and one that loves quails: but he has not so much brain as ear wax: and the goodly transformation of Jupiter there, his brother, the bull... to what form, but that he is, should wit larded with malice, and malice forced with wit turn him to? To an ass were nothing, he is both ass and ox... (V, 1).

This general taint touches love himself. Cressida, in her first meeting with Troilus, taunts him with a thought common enough in Shakespeare:

[1] Achilles and Patroclus.

of long engrafted condition' of her father. And Macbeth, formerly quite alive to the taste of fears, regrets a blunting in sensibility:

> I have supp'd full with horrors;
> Direness, familiar to my slaughterous,
> Cannot once start me (V, 5).

We shall see the bearing of all this on Shakespeare's presentation of Mark Antony.

VIII

The epistle to the reader, prefixed to the quarto edition (1609) of *Troilus and Cressida*, proclaims that this play 'never stal'd with the stage, never clapper-claw'd with the palms of the vulgar'; and warns the reader against ignoring the book 'for not being sullied, with the smoky breath of the multitude'. It is generally acknowledged that it was written for a select audience. If so, then the stern tone of the play, and the fact that it abounds in extremely unpleasant characters, is a little surprising. To select audiences Shakespeare has been a modest entertainer. And the epilogues of some of his plays are ideal illustrations of courtesy and affability. But the last speech in this play (of Pandarus) leaves an unpleasant taste in the mouth. Pandarus complains of his aching bones; would, but for fear some 'galled goose of Winchester' should hiss, make his will before the audience. He would publish it two months hence. Till then, whilst he sweats, seeking about for a cure, he will bequeath his diseases (the pox, presumably) to the audience. For the heroine of the play is a notable strumpet.

We conclude then that the main purpose of the play was didactic. The epistle commends 'especially this author's Comedies, that are so fram'd to the life, that they serve for the most common Commentaries, of all the actions of our lives...' That the purpose of the play is largely didactic may be proved with reference to the speech of Ulysses extolling degree, or to Pandar's warning against diseases.

Nor is this all. Arrayed before us are a host of fools taking part in an important action. Comedy, using the familiar contrast between

ideal. For this is as much as to say the dramatist believed mankind to be akin to the beasts, because Ophelia turns mad :

Poor Ophelia,
Divided from herself, and her fair judgment,
Without the which we are pictures or mer beasts.

***

The Balance in human nature may topple one way or the other according to the inherited constitution of the individual. Hamlet, we have seen, refers to inherited or natural and acquired defects; for it can topple also according to use or custom. Shakespeare seldom has a good word for either; but he sees that custom can work for good or for evil. York says to Queen Margaret :

But that thy face, vizard like, unchanging,
Made impudent with the use of evil deeds,
I would assay, proud queen, to make thee blush [1].

And Valentine, in *The Two Gentlemen* exclaims :

How use doth breed a habit in a man ! (V, 4).

In Hamlet we have two references to it. Hamlet admonishes his mother as follows :

That monster, Custom, who all sense doth eat,
Of habits devil, is angel yet in this,
That to the use of actions fair and good
He likewise gives a frock or livery,
That aptly is put on. Refrain to-night,
And that shall lend a kind of easiness
To the next abstinence : the next more easy;
For use almost can change the stamp of nature,
And master the devil, or throw him out
With wonderous potency. (III, 4).

Also, in the grave-diggers scene, to Hamlet's inquiry whether the man has no feeling for his business that he sings at grave-making, Horatio answers that custom has made it easy for him to do so. Goneril expects, among other things, to suffer from 'the imperfections

[1] *1 Henry IV*, I, 4.

Hamlet alone. It is common in the great tragedies. It is the theme of Edgar in *King Lear* as well as of Malcolm in *Macbeth*. Twice in *King Lear* (III, 4; IV, 1) does Edgar present himself in a dreadful light: as proud in heart and mind, a breaker of oaths, as one that slept in the contriving of lust and waked to do it; and "five fiends have been in poor Tom at once". And the good Malcolm accuses himself of such dreadful inclinations that Macduff adjudges him fit neither to govern nor to live (¹). It is possible to say that this theme is introduced for dramatic effect. The long scene between Macduff and Malcolm is rather lacking in dramatic interest. But this is not true of the scenes referred to in the other plays.

Why then do these people accuse themselves of crimes of which they are quite innocent? The answer is given above by Hamlet himself. All these offences of which Hamlet accuses himself are at his beck and call. They are strongly potential. Evil becomes a hideous reality when ambition, lust, passion, rule in any particular individual. But evil is as real and sufficient as the capacity of reason in checking it. Evil never remains triumphant long in Shakespeare's plays.

Shakespeare then does not identify his views with those of his heroes. What these discover about life and mankind are explorations of the reality underlying loss of equilibrium in themselves or in those about them. They do in fact bring to bear the same standards of judgment we have discussed on the actions of other characters. The hurried marriage with Claudius prompts Hamlet to say that "a beast, that wants discourse of reason should have mourned longer" (I, 2). His mother, coming at the age of maturity, is lacking in judgment:

> for at your age,
> The hey-day of the blood is tame; it is humble,
> And waits upon the judgment.

She turns out to be akin to the beasts; but this hardly means mankind is, because Queen Gertrude fails to live up to the Renaissance

(¹) *Macbeth*. IV, 3.

early plays. It is given full expression in Hamlet's encomium on Horatio and in Iago's speech quoted above. For Hamlet and Iago say in fact the same thing.

Hamlet himself is one of two ([1]) instances in Shakespeare's work of the truth of Portia's 'sentences'. His action, as he is well aware, lags far behind the knowledge that should really guide it. He knows Claudius should be killed; but he does not kill him except, if we may say so, once or twice by fits and starts. Nor is this left without explanation. Hamlet refers to inherited and acquired defects (1, 2). But it is a defect that allows of insight into the nature of things. A particular man, for instance, will be judged by this one defect regardless of all his other virtues "be they as pure as grace, as infinite as man may undergo". Use every man, Hamlet tells Polonius, after his desert, and who should escape whipping? (II, 2). Man is evil by nature; and the world appears (for this is part of its 'appearance') but as a pestilent congregation of vapours. Generation is the greatest evil; and so Ophelia is advised to join a nunnery, for why should she be a breeder of sinners?

But is this new vision, this new appearance the true reality? Did Shakespeare, in the plays of his tragic period, identify his own views with those of his heroes? The question calls for a prompt, though not unqualified, negative.

Is Hamlet himself evil? He says that he is:

> "Get thee to a nunnery, why wouldst thou be a breeder of sinners? I myself am indifferent honest; but yet I can accuse me of such things, that it were better my mother had not borne me: I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in" (III, 1).

This is a curious confession. It is not true of Hamlet himself; and yet it is there. Nor is this theme of false self-accusation peculiar to

([1]) The other is Mark Antony. He knows that he must break away from those strong Egyptian fetters; but he does not, nor can he do so.

the other presents, a little harshly perhaps, the case against starving the passions. And, further, his psychology comprehends, as again and again we have seen in the plays, stages of growth and development; also understanding of the particular case.

We cannot, therefore, read the plays solely in terms of recoil from the optimism of the early sixteenth century. Nor can we exactly accuse Shakespeare, in his most tragic period, of optimism. The truth seems to be that, whilst Shakespeare's plays reflect conflicting views concerning man, the dramatist himself, even in his tragic period, kept aloof and watched the spectacle from a height. No great writer can be read solely in terms of the culture of his age. The greatest of mankind are neither optimists nor pessimists. They are godlike because they are impartial.

And this impartiality was an artistic canon. To say that he discovered that 'the traditional order in which reason should be in control of the passions' (1) is only appearance, would be as partial as to say he believed our kinship with the beasts to be the only reality. He believed wholly neither in the traditional view nor in the reaction against it. It is most in his tragic period that 'standards', commentators, foils and fools become of particular importance and prominence. And these are presented in terms of the balance of our lives. But then there are scenes to suggest that man's kinship with the beasts is in fact a reality if not the whole of it.

The balance in the particular case topples one way or the other, and disaster follows. There are no absolute standards of judgment. There is no reason given why in the particular case the balance should or could have toppled on this rather than on the other side. Things happened just like that; and it is all part of the great mystery of things.

The idea of the balance itself was that which Shakespeare was gradually forming and developing. We have the embryo of it in the

---

(1) *Spencer*, op. cit, p. 101. Professor Spencer is writing of Hamlet.

For when his headstrong riot hath no curb,
When rage and hot blood are his counsellors,
When means and lavish manners meet together,
O with what wing shall his affections fly
Towards fronting peril and opposed decay. (IV, 4)

It need hardly be stressed that Elizabethan ethics, as Professor Tillyard points out, were closely related to this conception of human nature. A man entirely ruled by his appetites and his affections was naturally devoid of justice, mercy, kindness. Thus the key word in the trial scene of *The Merchant of Venice* is mercy—a quality that distinguishes Jew from Christian. And in *Julius Caesar*, Brutus joins the conspirators, although, as he says, he has not known when Caesar's affections swayed more than his reason, lest, if he became King in name as he was in fact, he should 'disjoin remorse from power': kindly feeling for others and considerateness. (II, 1).

This is why every Shakespearean play presents this theme in one way or other. Viola in *Twelfth Night* admits she loves Caescario so that neither wit nor reason can hide her passion. (III, 3). She advises Sabastian, in the matter of Sir Toby's attack on him, to be guided, not by his passion, but his 'fair wisdom'.

VII

In thus reading the plays of Shakespeare, we have on the whole attempted to show him as inclining neither to an optimistic nor to a pessimistic view of man current in his age. With the possible exception of *King Henry V* none of the plays are concerned with the presentation of the ideal man. Nor do the plays suggest that it was Shakespeare's view that we do or that we should incline towards either side of our nature. Everywhere we have the plea for control of the appetites by the intellect and, when the intellect threatens to take complete control of a man, the dramatist shifts his ground to the other side. Ten years separate *Love's Labours Lost* from *Measure for Measure.* During this period the artist's observation had become keener, his knowledge of life broader ; he saw more deeply into the nature of things. The first is not so much a plea for love as for all round development; and

Must yield to such inevitable shame
As to offend, himself being offended;
So can I give no reason, nor I will not,
More than a lodged hate and a certain loathing
I bear Antonio, that I follow thus
A losing suit against him. (IV, 1)

The tone of the speech, the tone of the whole scene, is serious indeed. This aberration is deeply human, invitable, universal. Antonio's rejoinder (lines 70–83) emphasises the unshakable quality of the Jew's hatred and its unreasonable fury. To argue with the Jew, says Antonio, is as difficult as to bid the mighty sea bate his usual height, or as to ask the wolf why he made the ewe bleat for the lamb; it is as difficult as to forbid mountain pines to wag their tops, when they are shaken by the gusts of heaven. This hatred is deeply rooted and elemental.

VI

It is in the nature of things. Once unleashed, it threatens to upset the very foundations of the universe, and bespeaks, with the voice of Northumberland in 2 Henry IV, disorder, bloodshed and universal annihilation:

now let not nature's hand
Keep the wild flood confin'd ! Let order die !
And let this world no longer be a stage
But let one spirit of the first born Cain
Reign in all bosoms, that, each heat being set
On bloody courses, the rude scene may end,
And darkness be the burier of the dead (1).

It is necessary that Travers should point out that this strained passion does him wrong, and that Bardolph should beseech him not to divorce reason from his honour. For reason is the only safeguard still. The anxiety of King Henry IV is in large measure caused by his interpretation of the life the Prince of Wales leads:

(1) *2 Henry IV*, (1, 1) Later Lear will pray the Gods to 'strike flat the thick rotundity o' the world'.

to be always guided by the light of knowledge. But the idea as expressed in the first two 'sentences', is quite different. Action lags far behind the knowledge that should really guide it, is one way of expressing what Portia says. Portia herself is not in danger of coming under the malediction. Her behaviour is model of wisdom and moderation when Bassanio's choice lights on the happy casket of lead:

> How all other passions fleet to air,—
> As doubtful thoughts, and rash embrac'd despair,
> And shuddering fear, and green eyed jealousy;
> O Love, be moderate; allay thy ecstasy;
> In measure rein thy joy; scant this excess!
> I feel too much thy blessing: make it less,
> For fear I surfeit. (III, 2)

Doubt, despair, fear, jealousy—all these passions are on one side of the scale, and perhaps worse. They might well have taken possession of her, had Bassanio's choice been different. Portia, like many other Shakespearean characters, reminds us of their unhappy existence, and of the possibility of their springing into action; as they do in *The Merchant of Venice.* All this is intelligible, but what has it to do with Portia's sentence? Nothing. The sentence hangs like a loose thread in the variegated structure of *The Merchant of Venice.* And for once the balance seems to tip on the side of unreason and the irrational.

It would be difficult to determine whether Shakespeare was thinking of Shylock. The reasons Shylock gives (1, 3) for his hatred of Antonio are rather stagey. He hates him, he says, because he is a Christian, or because he lends out money gratis. His hatred of Antonio is in fact causeless and deeply rooted; and he himself admits as much in the trial scene. It is his 'humour' to dislike Antonio:

> Some men there are love not a gaping pig;
> Some, that are mad if they behold a cat;
> And others, when the bag pipe sings i' th' nose,
> Cannot contain their urine: for affection,
> Mistress of passion, sways it to the mood
> Of what it likes or loathes. Now, for your answer:
> As there is no firm reason to be render'd,
> Why he cannot abide a gaping pig;
> Why he, a harmless necessary cat;
> Why he, a woollen bag-pipe,—but of force

cast of thought. A mere word—nothing—sends an old man to battle against wind and rain, to strip himself naked and to discover his kinship with the beasts, so that his soul may climb upwards. As for the witches, loathsome symbols of temptation, they were the bubbles of the earth; they vanished into air; and what seemed corporal melted as breath into the wind. And then

Pedro: What a pretty thing man is when he goes in his doublet and hose, and leaves off his wit.

Claudio: He is then a giant to an ape: but then is an ape a doctor to such a man (¹).

I cannot find a better comment on the heroes of the five great tragedies; or a better summary of the Shakespearean attitude.

We begin then with *The Merchant of Venice*. It introduces a theme quite out of keeping with the subject of comedy, and is in its context rather irrelevant and forced. Says Portia:

> If to do were as easy as to know what were good to do, chapels had been churches, and poor men's cottages princes, palaces. It is a good divine that follows his own instructions: I can easier teach twenty what were good to be done, than be one of the twenty to follow mine own teaching. The brain may devise laws for the blood; but a hot temper leaps o'er a cold decree: such a hare is madness the youth, to skip o'er the meshes of good counsel the cripple.

The tone is light and gay; and the lightness and gaiety are appropriate to Portia's character. But surely this looks rather like padding. And, further, she gives the thought a peculiar twist at the end, where she echoes Berowne:

> Young blood doth not obey an old decree (²).

She refers her thought to the idea of growth and development as is customary in Shakespeare. One does not expect youth or hot temper

---

(¹) *Much Ado About Nothing* (V, 1) cf. *Twelfth Night*
But wise men, folly fall'n, quite taint their wit (III, 1)

(²) *Love's Labour's Lost* (IV, 3) cf. *Much Ado About Nothing* (II, 3)
O my Lord, wisdom and blood combating in so tender a body,
We have ten proofs to one that blood hath the victory.

But Bolingbroke knows his man, or rather his state of mind, and so knows how to handle him:

> Bolingbroke: What says his majesty?
> North : Sorrow and grief of heart
> Makes him speak fondly like a frantic man (III, 3)

And to the noble sorrow of Richard II Harry of Bolingbroke will be totally blind. He is a much richer character than Octavius Caesar; but both coolly hunt down their preys.

V

As we turn to *The Merchant of Venice* we are conscious that the dramatist has changed his manner and, perhaps, his attitude towards life. At the outset it will be observed here that it is difficult, if not impossible, to say whether at any moment in his life he thought that the balance in human nature tipped one way or the other. This is difficult to ascertain even in the five great tragedies: those most concerned with the problem of evil, with probing into the darkness of human nature. There are qualifications always. And there are commentators to point the moral; foils and fools to offset the actions of the chief characters; standards or norms—Horatio is one (1)—to point the ideal become possible. We conclude then that Shakespeare's belief in the balance of our lives was never shaken; but that he began to see it was a balance maintained in a very uncertain fashion. The lightest puff of air upsets it. Man's kinship with the beasts, man as beast, man plucking out the eyes of brother man, becomes possible. The lightest of most insidious insinuations upsets a perfectly poised nature. 'Ha, I like not that!' says an Iago. Upon this follows jealousy, epilepsy and murder. A melancholy young man—given suitable opportunity—makes the whole earth sick with the pale

---

(1) and blessed are those
Whose blood and judgment are so well commingl'd
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please. Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of hearts,
As I do thee.

Richard : Think what you will, we seize into our hands
His plate, his goods, his money and his lands.

York : I'll not be by the while : my liege, farewell :
What will ensue hereof, there's none can tell,
But by bad courses may be understood
That their events can never turn out good.

The countrpart of this scene in *Antony and Cleopatra* is, naturally enoug, much more effective. But the drift of this scene is obvious. Richard is presented in the play as defective both in will and in judgment. The consequence of his decisive action is, of course, that the lords and nobles fall away from him. They see, as Ross say, that the King is not himself, but is basely led by flatterers. That he is not himself, and that his judgment is unsound would appear in the way he thrusts the government of his Kingdom into the hands of a totally inadequate man who later joins the faction headed by Bolingbroke.

The collapse (1) of the man on hearing of the steady march of Bolingbroke on the seat of his power is presented with a masterly hand. Richard is a man of words ; an epicure in feeling, given by turns to heated outbursts and dejected plaints. He is easily moved to passion on bearing that his flatterers have 'made their peace' with Bolingbroke :

O, villains, vipers, damn'd without redemption !

And a few lines later

of comfort no man speak :
Let's talk of graves, of worms, and epitaphs ...

The speech is rather moving; but it is characteristic. He is in need of sound advice which Carlisle offers :

My Lord, wise men ne'er sit and wail their woes.

(1) The Queen spots this at once.
What, is my Richard both in shape and mind
Transform'd and weaken'd ? Hath Bolingbroke depos'd
Thine intellect ? Hath he been in thy heart ? (V, 1)

IV

But of all Shakespearean characters none resemble Mark Antony better than Richard II. Romeo's fault is, after all, temporary loss of power of judgment. But Richard II, like Mark Antony, is defective in judgment as he is corrupt in will. This in effect is what the interview between Richard and John of Gaunt reveals (II, 1). That there is no hint of this interview in Holinshed (¹) is a clear indication of the way Shakespeare intends us to consider Richard's character. Gaunt on his death-bed desires to give wholesome counsel to the 'unstaid youth' of the King. His brother York tries to dissuade him from this fruitless attempt. The King neglects affairs of state; he is beseiged by flatterers who poison his ears with lascivious verses, and reports of Italian fashions:

> Where doth the world thrust forth a vanity...
> That is not quickly buzz'd into his ears?
> Then all too late comes counsel to be heard,
> Where will doth mutiny with wit's regard.

Richard II follows his inclination merely and rebels against better judgment; and is deaf to any other prompting. Gaunt thus sees him ill; and in vain reads the character of Richard for his amendment:

> Now he that made me knows I see thee ill...
> A thousand flatterers sit within thy crown
> Whose compass is no bigger than thy head

Like Antony's, Richard's ears are deaf to all sound advice; and he himself is totally blind to the consequences of his actions. In spite of Gaunt's warning on his death-bed, or the adjuration of York, he seizes 'the plate, coin, revenues and movables' of his uncle, and so dispossesses his cousin Hereford. At this stage of his dramatic career Shakespeare falls on oratorical devices to show both the injustice and folly of such action. York piles question on question:

> York: Seek you to seize and gripe into your hands,
> The royalties and rights of banish'd Hereford?
> Is not Gaunt dead? and doth not Hereford live?
> Was not Gaunt just? and is not Harry true?
> Did not the one deserve to have an heir?
> Is not his heir a well deserving son?...

(¹) *King Richard II*, ed. by A. W. Verity, Cambridge (University Press), 1950, p. 121.

Romeo hurries, however, next morning to Friar Laurence to arrange his marriage:

> Romeo: O let us hence; I stand on sudden haste.
> Laurence: Wisely and slow; they stumble that run fast.

He does not in the least seem to be aware of impending doom. He dares love-devouring death to do his worst; it is enough that he may call her his. Friar Laurence says:

> These violent delights have violent ends,
> And in their triumph die, like fire and powder,
> Which, as they kiss, consume: the sweetest honey
> Is loathsome in his own deliciousness.
> And in the taste confounds the appetite:
> Therefore love moderately; long love doth so;
> Too swift arrives as tardy as too slow. (II, 5)

But, of course, the advice is not heeded; Romeo is in fact possessed; and is therefore quite unmanned when he hears of his banishment. So he deserves the sharp rebuke of Friar Laurence. His love corrupts his judgment; and he is in need of a monitor and guide. When Romeo offers to stab himself, Friar Laurence is amazed at the revelation. He had thought Romeo's disposition better tempered, he now thinks he has lost his 'wit':

> Hold thy desperate hand!
> Art thou a man? thy form cries out thou art:
> Thy tears are womanish; thy wild acts denote
> The unreasonable fury of a beast...
> Why rail'st thou on thy birth, the heaven and earth?
> Since birth and heaven and earth, all three do meet
> In thee at once; which thou at once wouldst lose
> Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit:
> Which, like a usurer, abound'st in all,
> And usest none in that true use indeed
> Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit. (III, 3)

And a little later he says to him, "Take heed, take heed, for such die miserable". The ideal of Friar Laurence, the ideal of the age, falls to pieces here indeed (¹).

(¹) See also *On Ten Plays of Shakespeare*. London (Constable & Co, 1948, pp. 18-40. And Spencer, op. cit., pp. 90-92.

speaking, be ascribed to him. Indeed his insight into the dependence of his fate on the issue of steps he takes, and of deeds he commits, is characteristic of him.

> This day's black fate on more days doth depend;
> This but begins the woe others must end. (III, 1)

The plot of the play in fact emphasises the dependence of the final issue on a concatenation of events—these the deeds and actions of men—as on betrayal by some external force.

Critics have drawn attention to the great speed with which events move to a speedy and disastrous end. Most of the characters are hot-blooded and rash. Tybalt is an obvious instance. Members of both houses are compared by Prince Escalus to beasts that 'quench the fires of their pernicious rage' with blood. Mercutio, too, although he is the foil and true critic of Romeo, does not provide the standard or norm, against which the actions of other characters may be judged. This place is accorded to Benvolio, although he is a little too colourless to engage our attention. But Mercutio is as rash as Tybalt himself. That is why Benvolio advises them to 'reason coldly of your grievances' (III, 1).

Romeo shares this general taint with other characters in the play. Immediately he leaves the house of the Capulets for the first time, he returns, regardless of all danger, to leap over the orchard wall. Mercutio calls him back in significant terms:

> Romeo! humours! madman! passion! lover!

Nor is this the only time in the play when Romeo is called a madman. Friar Laurence calls him 'a fond madman'.

For, if love (and Mercutio unwittingly draws our attention to the fact) transforms Romeo, helps him to become himself, and to become sociable, it reveals at the same time his chief fault: precipitation and headlong action. In the garden scene Juliet says:

> Although I joy in thee,
> I have no joy of this contract to-night:
> It is too rash, too unadvis'd, too sudden... (II, 1)

for years. Angelo's first decree is to order the execution of Claudio for adultery. But when the young man's sister Isabella, a candidate for a nunnery, appeals to the new governor to revoke his doom, he grants her suit on condition that she satisfies his lust: lust stirred in him not only because she is fair, but also because she is virtuous. He is not entirely shameless; it is this he discovers:

> Blood, thou art blood:
> Let's write good angel on the devil's horn,
> 'Tis not the devil's crest. (II, 4)

He is punished by being discovered by the Duke, who orders him to marry a young woman whom he has previously abandoned for mercenary motives.

These two plays then, different in many respects as the yare, are a plea for passion, for sympathy with the call of the blood. But the serious intention underlying them is to restore the balance between body and mind: blood and head. Nor is this restoration effected without qualification. In either play the passions have to be purged of their excess, or of their impurities.

III

Romeo and Juliet, it is said, presents Love Triumphant in spite of apparent defeat and the malignity of fate. The idealism of the lovers, their youth, and the purity of their passion have endeared them to readers of the play, and to spectators alike.

In fact, however, love or passion generally is seldom accorded unqualified praise in the work of Shakespeare. And the reason for this is not far to seek. In *The Two Gentlemen of Verona* Sir Proteus gives it out:

> 'Tis but her picture I have yet beheld,
> And that hath dazzled my reason's light (II, 4)

Honour, friendship, oath, dues of hospitality are entirely forgotten in pursuit of a new object of desire. Further, this new affection dazzles the light of reason. His discomfiture is, therefore, a forgone conclusion. Romeo connot be accused of these faults; yet he is not quite without some of his own. Nor can faulty judgment, generally

feast; or study where to meet a fine mistress, especially when mistresses are hidden from his sight! But in fact he knows that he, alone of the four brave conquerors of their affections, will keep his oath:

> But I believe, although I seem so loth,
> I am the last that will last keep his oath.

His apprehensions turn out to be not unfounded. Four fair ladies from France invade the little academy; and the four young men, after a little resistance, at once fall in love with them. Which, each on his own, they confess to the silent air. Berowne, hearing Longaville chanting his amorous plaint, comments as follows:

> This is the liver-vein, which makes flesh a deity,
> A green goose a goddess: pure, pure idolatry,
> God amend us, God amend! We are much out o'th'way (IV, 3)

It is small wonder that, when the King of Navarre, confesses his love to the princess of France, she recommends a visit to a hermitage:

> but go with speed
> To some forlorn and naked hermitage,
> Remote from all the pleasures of the world;
> If this austere, insociable life
> Change not year offer made in heat of blood,
> If frosts and fasts, hard lodging and thin weeds
> Nip not the gaudy blossoms of year love,
> But that it bear this trial and last love,
> Then, at the expiration of the year,
> Come challenge me . . . (V, 2)

And soon after Berowne desires to learn his doom from Rosaline;

> And what to me may love? and what to me?

Rosaline decrees that he should be purged of his sins by seeking 'the weary beds of sick people'.

But the punishment of Angelo, the villain and true hero of *Measure for Measure*, for starving his passions is much harsher. The city of Verona is corrupted by lust; the Duke decides to give over the government of the city for a while to his apparently austere and puritanical brother Angelo in order to enforce laws much neglected

with love, the other with lust; the tone in *Love's Labour's Lost* is light and gay, and in *Measure for Measure* it is harsh and grating; the characters in the earlier play are young and likable, but in the later work, with the possible exception of the Duke and Isabella, the characters are mature and rather unpleasant. And the issues on the whole in the later play are much broader. But both plays attempt to show what happens when the passions are starved. And so they attempt to restore a lost equilibrium through experience, not solely of love, but of the world at large. In *Measure for Measure* experience of the world at large may not be so obvious at first sight as it is at the end of *Love's Labour's Lost* but we have the noble and austere figure of the Duke, a kind of Western Haroun al-Rasheed going about in the walks of the night, to discover for himself how his people fare, to stand for it.

In Love's Labour's Lost—it is lost because the chief characters have yet to get outside the confines of their seclusion to see the world and, possibly, to moderate the heat of their new-won passion—in *Love's Labour's Lost* the King of Navarre invites three young lords attending on him—Berowne, Longaville and Dumaine—to war against their affections 'and the huge army of the world's desires'; he proposes to turn his court into 'a little academe' wherein the four of them will contemplate the arts, and lead a rigid and ascetic life. The theme of the play becomes obvious at once when Longaville, in all readiness to this appeal answers:

> I am resolv'd; 'tis but a three years fast:
> The mind shall banquet, though the body pine. . . (I, 1)

For, as mentioned earlier, the play attempts to restore an equilibrium between love and intellect, body and mind.

But the proposition appears not so fair to Berowne. That pleasant, that witty, that wise and wayward young man, who is the commentator in the play, points, in 'honest plain words', obvious difficulties:—

> O, these are barren tasks, too hard to keep,—
> Not to see ladies, study, fast, not sleep!

He would, rather than study books, study to know things he is 'forbid to know': how he may well dine, especially if he is forbidden to

recompensed for his services to Rome and to the Emperor: his daughter is ravished and mutilated, two of his sons are treacherously killed, and his own hand is cut off. His extreme sorrow knows no bounds, and his brother Marcus attempts to assuage his grief:

Marcus—O brother, speak with possibility
And do not break these deep extremes.

Titus—Is not my sorrow deep, having no bottom?
Then be my passions bottomless with them.

Marcus—But yet let reason govern they lament (III, 1)

Similarly, in *The Two Gentlemen of Verona,* Lucetta attempts to qualify the passion of Julia for her absent Proteus

I do not seek the quench your love's hot fire,
But qualify the fire's extreme rage,
Les it should burn above the bounds of reason (II, 7)

But that these attempts are made in vain appears in the imagery used by either victim of passion. Titus compares his raging griefs to the elements once stirred:

When the heaven doth weep, doth not the earth o'er flow?
If the winds rage, doth not the sea wax mad,
Threat'ning the welkin with his big swol'n face?
And wilt thou have a reason for this coil?
I am the sea; hark, how her sighs do blow!

Julia likewise, in answer to Julia's adjuration, uses an equally effective image:

The current that with gentle murmur glides
Thou know'st, being stopp'd, impatiently doth rage . . .

II

Love's Labour's Lost (1594-1595) and, in some degree, *Measure for Measure* (1604-1605) present arguments for all round and harmonious development of both sides of human nature. (The idea of growth and ripeness is common enough in Shakespeare; we have already come across it in the speech of Lysander quoted above.) There are, of course, obvious differences between the two plays in subject, in tone, and itn reatment. The earlier play is conceernd

(IV, 3) Sir Proteus, however, does not live up to this ideal representation. Immediately he joins his best friend, he decides to fall in love with Silvia, who is betrothed to Valentine, and so to betray his own Julia. His verbal jugglery, howevr, is relevant to our point. For, to recommend his bad resolution to himself, he says :

> And he wants wit that wants resolved will
> To learn his wit to exchange the bad for better (II, 6)

But this is not the only instance in Shakespeare of using contemporary belies either for characterisation or ironic contrast. Thus in *A Midsummer Night's Dream* Lysander awakes to contemplate the sweet face of Helena, and, unconscious of the effect of the 'charm' upon him, thinks that

> The will of man is by his reason sway'd ;
> And reason says you are the worthier maid.
> Things growing are not ripe until their season :
> So I, being young, till now ripe not to reason ;
> And touching now the point of human skill,
> Reason becomes the marshall to my will
> And leads me to your eyes. (II, 2)

The lightness of the play should not encourage us to draw conclusions at this point. In passing however it may be noted that Lysander sums up the ideal in growth and development, which, as we shall find later, is an important feature in Shakespearean psychology. But it is obvious that there is little reason in all he says, as Bottom discovers when, in answer to Titania's declaration of love, he says that 'reason and love keep little company nowadays', thus anticipating a similar pleasant sally of Falsataffs in *The Merry Wives of Windsor* : "Ask me no reason why I love you, for though love use reason for his physician, he admits him not for his counsellor" (II, 1).

But still, reason in the early plays is always opposed to unhealthy or disproportionate manifestation of passion. To Sir Chambers' list(¹) of possible Shakespearean contributions to *Titus Andronious*, we are tempted to add the lines quoted below. Titus is rather badly

---

(¹) *William Shakespeare*, E.K. Chambers, Oxford, 1930, Vol. I, p. 318.

Roderigo: It cannot be.

Iago : It is merely a lust of the body and a permission of the will.

It is enough to notice here that Iago conceives of the will as the proper gardener of the body, of our lusts and appetites ; and that, in common with other Shakespearean characters, he places will and understanding on the one hand, appetite and passion on the other in sharp contrast, but strictly balanced against each other.

PART I

THE BALANCE OF OUR LIVES

I

It would be rather difficult to say whether Shakespeare wavered in his belief in the balance of our lives. He is so much above his own creations that he always seems to contemplate them like a god from a height. The early plays at any rate give evidence of a belief in the powers of mind to better the conditions of the individual for his own good. In the chronicle plays this belief takes the form of opposition between mind and fortune. Thus King Lewis of France advises the unfortunate Margaret not to yield her head to the yoke of fortune, but to let her 'dauntless mind still ride in triumph through all mischance' ([1]). And Edward IV, having suffered a temporary overthrow, believes his mind exceeds the compass of the wheel of fortune ([2]).

In the *Two Gentlemen of Verona* Valentine, in recommending his friend Sir Proteus to the Duke, gives a picture of an ideal gentleman as one who does not omit the benefit of time to clothe his age with 'angel-like perfection', of mature experience, ripe judgment and, in short, 'complete in feature and in mind' (II, 4). Silvia, too, describes a gentleman as 'valiant, wise, remorseful, well accomplished',

([1]) *3 Henry VI*. III, 3.

([2]) *Ibid*. IV, 3.

The reasons you allege do more conduce
To the hot passion of distemper'd blood
Than to make up a free determination
'Twixt right and wrong; for pleasure and revenge
Have ears more deaf than adders to the voice
Of any true decision.

But he winds up by accepting the cause of fighting, and so, of Troilus:

For 't is a cause that hath no mean dependence
Upon our joint and several dignities.

We cannot, therefore, accept Professor Spencer's comment that this is a lame and impotent conclusion (1).

But to return. Underlying the whole scene, regardless of whether Troilus was right or wrong, there are certain basic assumptions. The eyes and ears, 'two traded pilots 'twixt the dangerous shores of will and judgment', stir the appetites; judgment is called upon to deliver a verdict, and communicates this verdict to the will which, seeing the justice of the requirement, gives a proper and true decision. But 'hot blood', passion, instinct, appetite can so affect judgment that the decision of the will is not free, turns out to be wrong and injurious. Thus, incidentally, the will itself is vitiated. But of this later.

And there is Iago's speech on the balance of our lives:

Iago: Virtue! a fig! 'tis in ourselves that we are thus or thus. Our bodies are our gradens, to the which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles, or sow lettuce, set hyssop or weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manured with industry, why, the power and corrigible authority for this lies in our wills. If the balance of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to the most preposterous conclusions: but we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts, where I take this that you call love to be a sect or scion.

---

(1) See Spencer, *op. cit.*, pp. 109-121.

be guided, not by passion, but by reason. This in fact is the sum of what he says to Troilus:

> is your blood
> So madly hot, that no discourse of reason,
> No fear of bad success in a bad cause,
> Can qualify the same ?

To this Troilus opposes an argument of equal weight. Once we arrive, under the proper guidance of our will and judgment, at a true decision regarding some just desire, we must abide by the election of our will, even though instinct (fear of the Greeks, in this case, or of consequences) may cause our choice to grow distasteful to us, and so attempt to replace it by another. He thus sees that this is a question of moral obligation, of honour, to go on with the wasteful fight. If it was "thought meet" to avenge the capture of an old Trojan dame—Priam's sister Hesione—(whom still the Greecians keep) by the capture of Helen, and if this decision was first dictated by reason, then there is no way of avoiding the issue of what has been decided by general will and judgment, even though the Greeks now threaten further blood-shed and loss of time and honour. This is, in part, what he says:

> If you'll avouch 't was wisdom Paris went,—
> As you must needs, for you all cried, 'Go, go';
> If you'll confess he brought home noble prize,—
> As you must needs, for you all clapp'd your hands,
> And cried, 'Inestimable !—why do you now
> The issue of your proper wisdoms rate,
> And do a deed that fortune never did,—
> Beggar the estimation which you priz'd
> Richer than sea or land ?

It is not then that Hector ranges himself on the side of reason, and Troilus on the side of passion. Reason is pitted against reason; and moral obligation against moral obligation. Either argument is solidly grounded in Elizabethan ethics. It is not surprising that this play was written for a select audience. Hector indeed persists, after listening to all Troilus and Paris have to say, that they are 'unfit to hear moral philosophy', that

the working of appetite and passion, will and understanding. There is an argument, conducted as such, in *Troilus and Cressida* (II, 2). Nestor sends a message to the Trojans requiring them to deliver Helen, so that further blood-shed and loss of time and honour may cease. Priam invites his sons to give their verdict. Hector, perhaps the noblest character in the play, believes that they should comply with this request as, he says, there is no merit in the reason that speaks against yielding Helen up. With Troilus it is a question of honour to keep Helen and to continue the war. To which Hector answers that she is not worth what she costs them in holding her. Worth, Troilus returns, is not determined by the thing in itself, but by the person who sets a certain value upon it. Value, says Hector, dwells not in any particular will; anything is estimated according to its proper value, and according to the worth and dignity of the prizer. The man who fancifully attributes excellence (or, according to another version of the speech, inclines) to an object of desire that may cause him harm, simply dotes, is not guided, that is, by judgment. To this Troilus opposes what is in fact a pure example:

> I take today a wife, and my election
> Is led on in the conduct of my will;
> My will enkindled by mine eyes and ears,
> Two traded pilots 'twixt the dangerous shores
> Of will and judgment: how may I avoid,
> Although my will distaste what it elected,
> The wife I chose?

This is perhaps the only argument conducted on purely intellectual grounds in the work of Shakespeare. Neither Hector nor Troilus is personally interested in Helen. Both sides of the question are, therefore, presented as of equal weight and dignity. At the outset we should rule out any interpretation of Troilus' argument as being guided by passion. He himself points out that he is guided more by affection for glory than 'the performance of our heaving spleens'. The burden of Hector's argument is familiar enough to students of Shakespeare; we should always, in the arriving at any true decision

Before we attempt to trace to what use Shakespeare puts them, with a view to relating them to his presentation of Mark Antony, it will be useful to keep in mind some of those contemporary beliefs as presented, say, by Professor Tillyard. We are here concerned only with part of what he says on Elizabethan conceptions of the nature of man.

These, he implies, were as old as Pythagoras, and continued to exist 'more than two thousand years', until, that is, they were handled by Alexander Pope (¹). Views on the constitution of man were determined by contemporary belief in his central position in 'the chain of being': central in so far as man was a kind of summary of the universe, and in so far as he held a position intermediate between angels and beasts. His higher mental faculties contained, first, the five senses: secondly, common sense, fancy and memory; thirdly, "the highest contained the supreme human faculty the reason, by which man is separated from the beasts, and allied to God and the angels, with its two parts, the understanding (or wit) and the will" (²).

The function of the understanding, working on materials supplied by lower mental faculties, was 'to lay up the greatest possible store of knowledge and wisdom'. "It was for the will to make the just decision on the evidence presented to it by the understanding" (³). It was against both will and understanding that the instincts, appetites and passions militated themselves on occasion. 'Specious arguments', precipitation, and custom may incline us to the wrong choice (⁴).

The clearest exposition of these views in Shakespeare's work are to be found in *Troilus and Cressida* and in *Othello*. The first of these has been discovered by critics to be rich in allusion to the notion of the chain of being. Both Spencer and Tillyard allude to the famous speech of Ulysses (1, 3) with which we are not here concerned. We are concerned only with what Shakespeare says on

---

(¹) Tillyard, *op. cit.* pp. 60-61.
(²) Ibid. p. 65.
(³) Ibid. p. 67.
(⁴) Ibid. p. 68.

We hope to be able to show that Shakespeare's intention was the very opposite of this. For the scenes that present this private life do not always keep the political theme in mind. Their interest is psychological rather than political.

It is possible to reconcile these apparent contradictions. It is safe to assume, as has sometimes been assumed, that Shakespeare is interested in the love-story as in its political implications. Many scenes in the play lend colour to the assertion that the theme is political success ; or that the play is largely concerned with the presentation of love and passion. Shakespeare doubtless found a variety of elements in Plutarch's narrative: character, erotic adventure, military expedition, and political struggle for power ; and he was to some extent 'faithful' to the biographer

But this fidelity did not prevent him from distorting, exaggerating or emphasising certain aspects of Plutarch's narrative, in as much as his interest in it was largely psychological. For Shakespeare omits speeches of Antonius, rich in implication, which he could hardly have done, had the theme been love or politics or both. This psychological interest can be explained with reference to recurring themes in Shakespeare's work as a whole—themes which certain passages in Plutarch tended to confirm. Here indeed we find one of the chief principles of selection and organisation.

II

That some of those themes or ideas were not peculiar to Shakespeare, but were the common property of his contemporaries, is well set forth and at times applied to the study of the plays in such books as *Shakespeare and the Nature of Man* [1], *The Elizabethan World Picture* [2], or Professor Duthie's *Shakespeare* [3]. Our indebtedness to their discussion of those ideas will be felt throughout this essay.

---

(1) *Shakespeare and the Nature of Man.* Theodore Spencer. Cambridge (The Oxford University Press), 1943.

(2) *The Elizabethan World Picture.* E.M. Tillyard (Chalto & Windus), 1943.

(3) *Shakespeare.* G.I. Duthie. London, 1951.

what, in the person of Mark Antony, he intended to say on human nature.

And, to pick up another tangle of criticism, certain interpretations of the theme of *Antony and Cleopatra* would appear, in the light of such comparison, to be partial. "Shakespeare", says Lord David Cecil, "conceives his play as a piece of history; its interest is largely political" (1). And *Antony and Cleopatra*, he maintains, does not present a love affair (2). We should, for a different reason, be inclined to agree with the latter view. But either statement hardly explains the devotion of five memorable scenes to the presentation of Cleopatra alone and by herself. So whilst it is true, as Cecil says, that "never once do the lovers appear alone with each other" (3), it is nevertheless true that Cleopatra appears in the play several times on her own account. Shakespeare is, therefore, interested in presenting the character of Cleopatra (which is not half as rich in Plutarch as in the play), regardless of the political theme. That political success is the theme of the play cannot, therefore, be admitted as the only principle of selection and organisation.

This point may be pressed further. Shakespeare, regardless of the political theme, is as interested in the presentation of Cleopatra as he is of Mark Antony. Here we may quote Lord David Cecil once more:

> The Roman plays deal with human beings, but with human beings in their external and political aspect, with the clash of character in action on the public stage. In these plays the public nature of the drama is obvious. It is not so obvious in *Antony and Cleopatra*. Here there is more private life. But the private life is, as it were, a consequence of the public life (4).

---

(1) *Antony and Cleopatra.* Lord David Cecil. Glasgow (Jackson & Co.), 1944, p. 13.

(2) *Ibid.* p. 25, "The theme is not love; it is success... Shakespeare looks at the chaotic spectacle of the great world convulsed in the struggle for power and happiness; and, he asks 'what sort of man is successful in it?'

(3) *Ibid.* p. 23, And so he concludes, 'we are constantly kept in mind of the public nature of the subject'.

(4) *Ibid.* pp. 14-15.

THE BALANCE OF OUR LIVES

A study in Shakespeare

BY

M. YASSIN EL-AYOUTY, Ph.D.,

Lecturer at the Faculty of Arts, Cairo University, Giza

INTRODUCTION

I

It is not my intention, in this attempt to analyse and to account for Shakespeare's presentation of Mark Antony, to compare it with Plutarch's in detail. Yet such comparison forces itself upon us in view of certain critical admissions that make it necessary. Shakespear's fidelity to Plutarch (1), for instance, would appear, in the light of such comparison, rather exaggerated, if not misleading. The two Antonys are in many respects different. The biographer presents Antonius as 'a fair young man, and in the prime of his youth' (2); and follows the story of his life till his final overthrow by Octavius, and his eventual death; the dramatist shows him in his declining years. Plutarch's is a full-length portrait of the politician, the soldier, the lover and the man. The dramatist omits certain features of Antonius' character such as his 'cruelty', 'insolency', and his 'vices' (3), and, whilst preserving the salient features of Plutarch's Antonius, contemplates the portrait from a different angle. The attitudes of the biographer and the dramatist towards the same subject are radically different. Shakespeare's divergence from Plutarch is determined by

(1) See *Plutarch's Lives of Coriolanus, Caesar, Brutus, and Antonius*, ed. by R. H. Car. Oxford. (The Clarendon Press) 1906, p. xxvi.

(2) *Ibid.* p. 164.

(3) *Ibid.* pp. 164, 168, 169, 171, 180, 183, etc.



(sitologus ἐπηκολούθηκα ταῖς προγεγραμμέναις amount—date) (reign of Augustus), or that such and such an amount as already mentioned in the receipt was measured to him on such and such a date (sitologus εἰσμεμέτρημαι amount—καθότι προγέγραπται—date) (IInd century B.C.).

Spiegelberg, is *Griechische und Griech.—demot. Ostraka d. Univ. und Landsbiblioth. zu Strassburg im Elsass.*

In the demotic dockets for receipts in respect of money payments, the bank-official at one time signed his name along with that of the tax, the sum of money and the date of payment; at another he wrote the name of the tax, the sum and date; at another the tax and date only or even the sum only. The last is predominant in dockets attached to receipts issued by the bank at Apollinopolis Magna (Edfu) of the second to the first century B.C. The scribe notified the name of the tax-collector whenever it was the latter who actually paid the tax into the bank.

In Greek dockets to demotic bank receipts, on the other hand, the trapezites might write the name of the tax along with the year for which it was due and the sum, or the name of the tax-payer (or the tax-collector in case this was the one who paid it) plus the sum and the date of payment—or the last might be omitted. This is a general sketch of the contents of dockets both Greek and demotic attached to bank-receipts of various localities.

While the docket is in most cases a summary of the contents of the receipt to which it is attached, there is one instance, *Theb. Ostr.* G. 74, in which the demotic docket refers to a further transaction in continuation of the Greek. In another case, *Theb. Ostr.* G. 95, the Greek receipt records the crown-tax, while the demotic docket records palm-trees as the property on which the tax was assessed.

The demotic dockets attached to receipts issued by the granary are similar to those attached to bank-receipts in that the granary scribe at one time signs his name followed by the tax, the amount paid and the date of payment; at another he only names the tax followed by the amount and date, or only the tax or the amount (sometimes) followed by the date of payment. There are, however, some dockets that are so complete in their details that one can hardly call them dockets; they are more like copies of the receipts to which they are attached than mere notifications of payment. In Greek dockets the sitologus occasionally stated that he was present at the payment

DOCKETS: GREEK AND DEMOTIC

BY

GIRGIS MATTHA

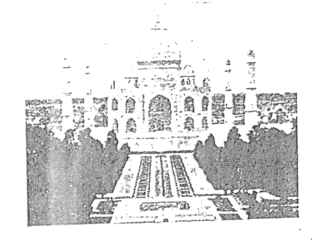
In issuing receipts to the tax-payer, the taxing-officials of the bank or the granary had apparently to write two copies of the same receipt, one in Greek and the other in demotic, both for the sake of the native tax-payer who did not understand Greek, and therefore had to have his payment acknowledged to him in the native writing, and for the sake of the Greek officials who did not in general understand demotic. The tax-payer had apparently to keep both the Greek and demotic receipts with him so that whenever he went to the bank or the granary he might produce them.

But it seems that for reasons of economy in time and labour the taxation-officials occasionally gave one receipt either in demotic or in Greek, and at the same time wrote in the second script a docket attached to it containing a summary of the contents of the receipt. The demotic docket was naturally for the sake of the tax-payer and the Greek one for that of the Greek officials. The former was written by the native scribe of the bank or the granary and the latter by the trapezites or the sitologus or one of their Greek assistants.

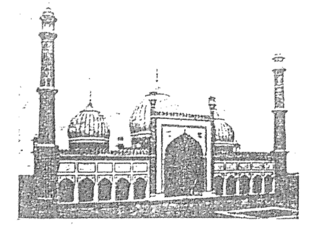
The dockets, though mere notifications of payment, are not without interest, since they occasionally mention some detail or another which is not contained in the receipts to which they are attached. From this point of view they are complementary to their receipts.

For the study of demotic dockets three main publications, which contain bilingual receipts, may be here cited. The first, by Milne and Thompson, is *Theban Ostraca*, Greek texts. The second, by E. Kühn and Spiegelberg, is *B.G.U.* VI. The third, by Viereck and

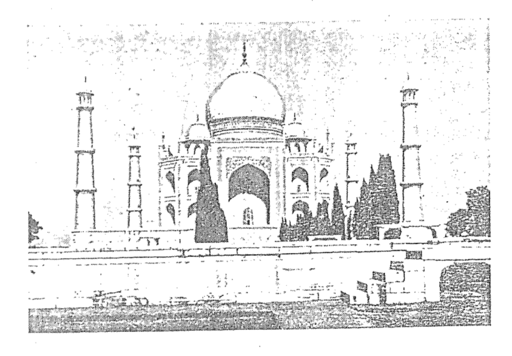
Fig. 10



(Fletcher)
A.—The Taj Mahal, Agra, India.



(Fletcher)
B.—The Jami Masjid, Delhi, India.



(Diez)

Fig. 11.—View of Taj-Mahal, Agra, India.

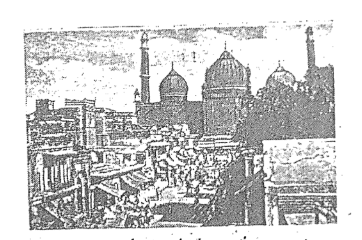
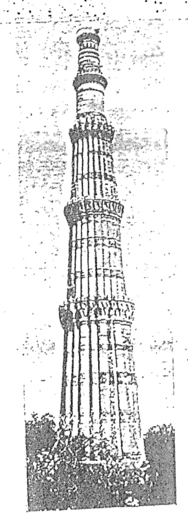
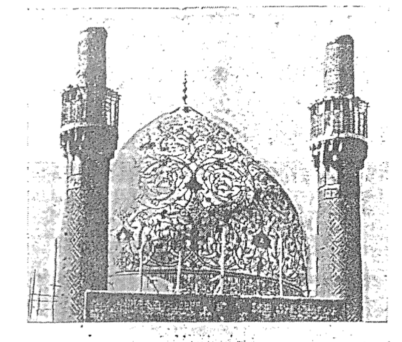


Fig. 8.—Djami'-Masjid at Delhi.



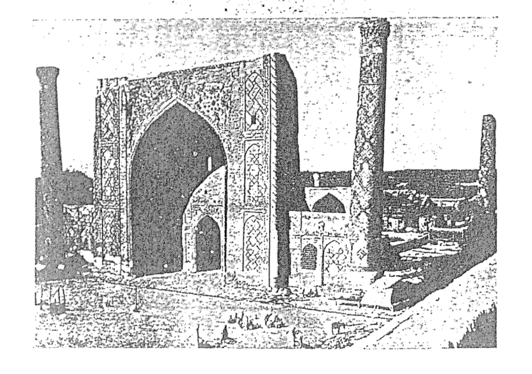
(Springer)

Fig. 9.—Qutb Minar at Delhi.



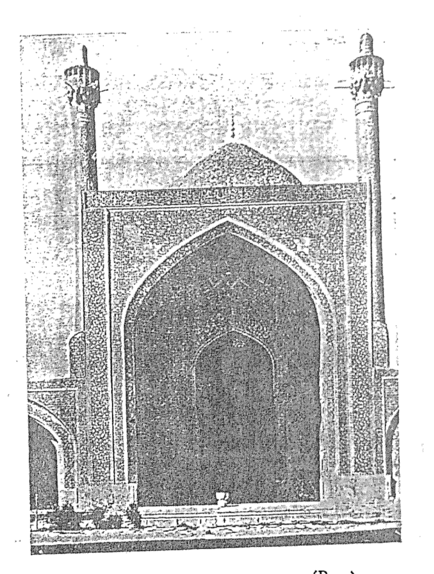
(Pope)

FIG. 6.—Minarets of Madrasah of Madershah at Isfahan (1126 H. = 1714 A.D.)



(Gl. and Diez)

FIG. 7.—Madrasah of Ulugh Beg at Samarkand.



(Pope)

Fig. 5.—Minarets flanking an inner entrance at Mosque of Al-Shah, at Isfahan.

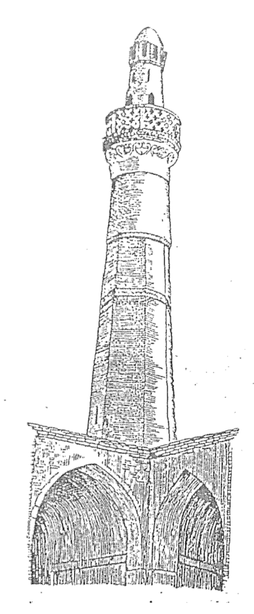
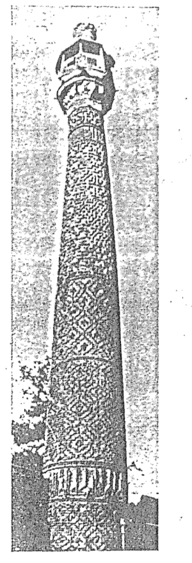
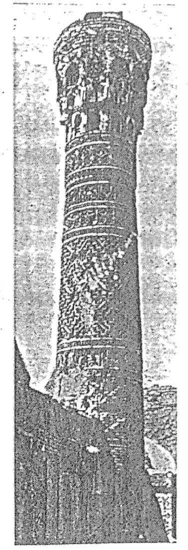


Fig. 4.—Minaret of Masjid-i-Gami at Nāyin

Fig. 3

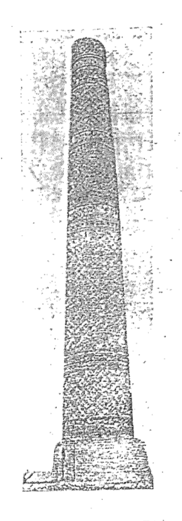


(Byron)
A.—Minaret at Samnan
(5th H.=11th A.D.)

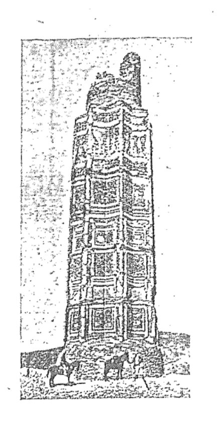


(Pope)
B.—Minaret at Bustam
(514 H.=1120 A.D.)

Fig. 2

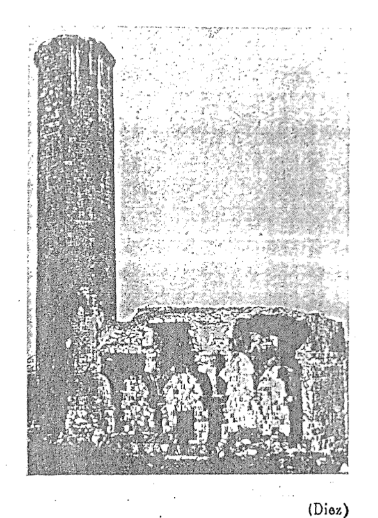


(Diez)
A.—Manara at Khusrawgird at Khurasan (505 H.=1111 A.D.)



B.—Manara of Mas'ud at Ghazna (495 H. = 1101/2 A.D.)

PLATES



(Diez)

FIG. 1.—Minaret of Ani in Armenia,
(465 H. = 1073 A.D.)

BIBLIOGRAPHY

1. DIEZ, E., Churasanische Baudenkmaler (with a contribution by M. V. Berchem. Berlin, 1918).
   — Persien, Islamische Baukunst in Churasan (Hagen and Munich 1923).
   — Die Buddhistischen und Islamischen Baudenkmaler Afghanistans, in Niedermayer—Diez, Afghanistan (Leipzig 1924).
   — Article "Manara", in Encyclopedie de l'Islam, Tome III, Paris, 1936.
2. EMANUEL LA ROCHE, Indische Baukunst, 6 tomes, 1921.
3. FERGUSSON, History of Indian and Eastern Architecture, 2nd ed. 1900, 2 tomes.
4. GLUCK. H. and DIEZ, E.; Die Kunst des Islam, Berlin.
5. MARÇAIS, G.; L'Art de l'Islam, Larousse, Paris, 1946.
6. POPE, A. U., A Survey of Persian Art, Oxford, 1938.
7. Reports of the Archaeological Survey of India, (beginning from 1871).
8. SARRÉ, F., Denkmaler Persischer Baukunst, 2 tomes, (Berlin, 1910).
9. YAZDANI, G., BIDAR, Its History and Monuments, 1947.
10. ZAKI, M. HASSAN, Funun Al-Islam (Arts of Islam), in Arabic, Cairo, 1948.

---

with girlands of Kor'anic inscriptions. The whole minaret appeared as a fluted shaft with the lower storey of alternatively convex and triangular mouldings. The following storey consists of convex flutings. The third storey from the ground is fluted in the form of triangular grooves, while the upper part is smooth.

Most of the mosques lost their minarets in time, but some remained. One of these mosques is that of Lat-ki-Masdjid at Hisar (1) and there are indications that it was once in use. Its minaret is round in section and of a great height.

A great number of mosques which dates to the XIVth and XVth centuries had no minarets such as those of Djawnpur, Sirkej, Manda, Kulbargah, etc. On the other hand, mosques that were built during the XVth and XVIth A.D. had minarets which appeared in pairs and were typical of Indian minarets. Most of these were constructed in Ahmadabad in the model of Mongol towers of Persia. They either flanked entrances or walls and were of Hindou forms with varying profiles, with three to six galleries resting on consoles. At the end of the Mongol Empire, minarets appeared plain with pavillions crowning their summits, bearing Hindou characteristics.

The four minarets, standing at the four corners of Taj-Mahal at Agra (2), are of cylindrical form, slightly tapering upwards and constructed of stone. Each of them has three horizontal galleries, the upper one is surmounted by a colonnaded kiosk, capped by a domical pointed top.

Two minarets flank the wall containing the entrance of the great Friday Mosque at Delhi (3). They are both tall and of octagonal form, with three projecting galleries. The upper one is surmounted by a colonnaded octagonal kiosk with a fluted pointed domical cap and separated by an octagonal projecting cornice. The moulding under the gallery is of the cavetto form.

(1) Arch. Surv. India. A.R. Part I. 1913-14. Pl. I.
(2) Glück and Diez, Die Kunst des Islam. Tafel XVII and p. 342.
(3) Glück and Diez. p. 357.

Many of these could be found in Persia and Turkistan, where they first appeared during the invasion of Seldjuks and Mongols and they never attained the height of the isolated towers.

Two minarets appeared flanking the central block of the monumental entrance of Madrassa of Ulugh Bey [1] at Samarkand as isolated cylindrical towers, slightly tapering upwards. They lost their upper parts which once rested on series of stalactites. The minarets were constructed in brickwork, geometrically decorated. These decorations contain Kufic inscriptions, inside squares. Below the upper part, just under the stalactites, is a collared band of Kufic decoration. Two other minarets stand at the two other corners of the Madrassa, lacking their upper parts.

Minarets in India.

Mosques in India, were at first built without minarets for a long time, but since the IX H. = XV A.D. century, manaras spread all over the Indian provinces. Indians, like Persians, used to have pairs of minarets flanking entrances of mosques. They were generally of cylindrical form, decreasing in diameter as they rise. Galleries separating the different storeys were carried on tiers of stalactites. Some minarets were in the form of frustums of polygonal cones and were also divided at intervals by galleries resting on stalactites. This type may be seen in the Kutb Minar at Delhi, which is considered by many archaeologists as the greatest in India and also in Islam. It is the most ancient in all India and was constructed by the Aibek Kutb Al-Din (VII H. = XIII A.D) and was completed by Iltumish. It is 14 m. in diameter at its base and 72·54 m. high. The three lower storeys of this minaret were constructed of reddish stone and the two upper storeys were restored, partly in white marble and in other parts in stone. The pavillion, which once crowned this minaret, fell down due to an earthquake in 1803 and was rebuilt afterwards. The minaret is decorated all around with round pillars and embellished

[1] Glück and Diez; Die Kunst des Islam, p. 286.

Some remains of these minarets, dating III H. = IX A.D., are those of the manaras Zarandj, Nad Ali and Sidjistān. The minarets were regarded (served) as models for several observation towers (Tours de garde), which spread all over these countries.

Towers of octagonal form were also found at 'Amrān and Sidjistān (V[th] and VII[th] centuries). Towers in the form of octagonal shafts for their lower half, surmounted by cylindrical sections, were used as observatory towers at Ghazna 410 (1019–20) and 495 (1101–2). Inscriptions on these two towers proved that they were constructed at the order of Maḥmud and Mas'ud (1).

Similar minarets designed in two sections are the manaras found at Sirwan (V–XI) (to the east of Herat) and at Kerat (Khurasan) of a height of about 24 m. and dated VI–XII.

Towers of cylindrical form were much spread in the eastern provinces (V–XI) — (VI–XII), and were scattered at Sangbast (2), Firuzabad, Kasimabad (Sidjistan), Khosrugird (Sabzawar) 505 (1111), Damghan, Bostam, Sawa, Samnan, Tabas, Kunya Urgendj (Old-Khiwa), Termes on Anu Darya, Bukhara, Manar-i-Kalyan 542 (1147–48), Kashan, Mestoryan and Isfahan.

During the Timurid period, minarets were more decorative. Ruins at Herat during this period support this statement. Some minarets of polygonal or cylindrical forms, with bases decorated in white marble and inscriptions in "relief", had their shafts enriched with coloured mosaics up to their summits (3).

To this group of minarets may belong some minaret ruins at Samarkand and those of Masdjid-i-Shāh at Mashhad constructed by Amīr Malik-Shāh. Also the two ruined minarets of the Blue Mosque at Tabriz, during the period of Djahān Shāh 841–72 (1437–67). These last two minarets may also be classed with the group of minarets which flank the walls or entrances of mosques.

(1) Diez, Chur. B.d.Km., p. 162 and the following.
(2) This list is given by Diez, Persien I-l. Bk. in Churasan, pp. 168–69.
(3) Niedermeyer-Diez, Afghanistan, p. 58, and the following, and reprod. 157 and the following.

MINARETS IN PERSIA AND INDIA

BY

Dr. KAMAL EL-DIN SAMEH

Assist.-Prof., Faculty of Engineering, Cairo University
and
Delegate Prof. of Islamic Architecture, Institute of Archaeology

Minarets in Persia

Most of the first minarets of Persia were built in the octagonal form. Since the V H. = XI A.D., however, Persians began to build minarets of cylindrical form. They were enriched with geometrical ornaments, executed in various types of bricks and sometimes they were covered with enamelled tiles as found in the Mosque of "Al Shah" at Isfahan.

The Persian minaret then became slender at the top, having the shape of the Pharo and was terminating by projecting courses of stalactites. Most of the mosques, dating from IX H. = XV A.D. used to have two minarets, flanking the entrance with their bases hidden behind it. In some others, the minarets were placed apart from the entrance and so appeared monumental and magnificent.

Persian minarets differ from those of Syria, Egypt and North Africa, as they are not built in series of receding storeys. They also lack windows, staircases or galleries where the Muadhin stand for the call to prayer. They are merely isolated high towers and those found are of this type for as long back as the VI H. = XII A.D. The call to prayer, however, was chanted from the roof of mosques and not from the minarets as elsewhere.

The most ancient minarets of Iran and other neighbouring countries (Afghanistān, Sidjistān and Turkistān) were almost octagonal in form.

CONTENTS

OF THE EUROPEAN SECTION

The Bulletin of the Faculty of Arts is issued twice a year, in May and December. All requests for copies should be made to the Cairo University Librarian, Giza. Communications regarding contributions should be addressed to the Dean of the Faculty of Arts, Giza, Egypt.

Back numbers of this Bulletin are available at 30 P.T. for each Part.

BULLETIN

OF

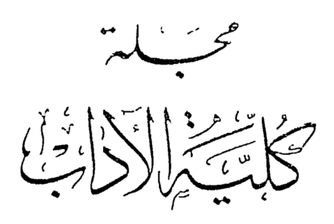
THE FACULTY OF ARTSS



MAY 1954

VOL. XVI—PART I

CAIRO UNIVERSITY PRESS
1954





المجلد السادس عشر — الجزء الثانى

ديسمبر سنة ١٩٥٤

مطبعة جامعة القاهرة

١٩٥٥



تصدر هذه المجلة مرتين فى السنة . فى مايو وديسمبر . وتطلب من مكتبة جامعة القاهرة بالجيزة . وتوجه المكاتبات الخاصة بالناحية العلمية إلى المشرف على تحريرها السيد الأستاذ عميد كلية الآداب بجامعة القاهرة بالجيزة

وثمن الجزء الواحد من أى مجلد ثلاثون قرشاً .

فهرس القسم العربى

الواقعية وأثرها فى الأدب الحديث

للدكتور ابراهيم سلامه

عميد الكلية

من المذاهب التى أثرت فى القرن التاسع عشر وما بعده « المذهب الواقعى أو الطبيعى » ، فقد أحدث ضجة فى زمنه وبعد زمنه ، وله بيننا أنصار ، إما لأنهم قرءوا شيئاً عنه ، وإما لأنهم تأثروا بالروح العلمية التى تأثر بها المذهب ، وإما لأنهم ضاقوا بالفضاء الذى رمتهم فيه سبحات الخيال بعيداً عن الحياة وبعيداً عن الأحياء !

جرى الأدب فى أوربا كما جرى فى غيرها على سنن الأقدمين ، واعتبر القدماء أنبياء الأدب بحق ، فمن أراد الشعر الغنائى فعليه « بيندار» ، ومن أراد المأساة فليقرأ «سفوكل» ، ومن أراد الوصف فليقرأ « تيوكريت » ، ومن أراد القصة والحماسة والملاحم فليقرأ « هومير » . كلام يشبه إلى حد كبير ما قاله النقد العربى قديماً حينما حصر نماذج الشعر ونماذج الشعراء فى « امرىء القيس » إذا ركب ، « والأعشى » إذا طرب ، و« النابغة » إذا رهب ، و « زهير » إذا رغب !

ولكن الناس ضاقوا قديماً وحديثاً بهذا التحديد ، وأرادوا بدله التجديد ، وما جاء القرن التاسع عشر فى أوربا حتى صرخ الشعراء وصرخ معهم الشعر « من عذيرى من اليونان والرومان » ؟!

وابتدأ النقاد يقولون إن الأدب هو النتاج الذى يهب سامعيه وقارئيه أكبر لذة ممكنة ، ندركها نحن ، ونتأثر بها نحن ، أما الآداب القديمة فقد وهبت أكبر لذة ممكنة لمعاصريها وقارئيها من آبائنا وأجدادنا !

وابتدءوا يضيقون مرة ثانية بالتعقل والطبيعة ، والتضييق على الاختراع الذى

إذ كان ، وجب أن يكون مساراً للمنطق لا للخيال ؛ وآخر ما قالوه في كتاب الشعر الذي حمله إليهم « بوالو » ممثل الكلاسيكية وممثل المذهب القديم « إنه خلط بين الفن والمنطق ، وهو كتاب في الشعر ، وأخص ما فيه إنكار الشعر من أساسه » !

إذن لقد تعب الناس من الرءوس المفكرة ، فالتمسوا الأدب من النفوس الحساسة ، ووجدوا أن « جان جاك روسو » قد نطق بكلمة « الرومانسية » وهي في أصلها تدل على الغيوم والقتامة ، ولكنها غيوم موحية ، وقتامة مثيرة ؛ تعبوا من الحدائق المنظمة التي يشبه بها الأدب القديم ، وأرادوها غابات وأدغالا موحشة ، وتعبوا من مصاحبة « الرجل السليم المتمدين » الذي اشتغل به علم النفس قديماً ، فطلبوا من علم النفس الحديث نفسية المرأة ونفسية الطفل ونفسية الرجل المتبدي ونفسية الرجل المريض ، ونادوا بمبدأين نادى بهما « روسو » من قبل « القلب لا العقل » و « العاطفة لا الفلسفة » . تلك ثورة جديدة نجد نظيرها في الأدب العربي حينما قرر « عبد العزيز الجرجاني » ما قرر بشأن القديم ، وبشأن الحضارة ، وأن من حق الحديث أن يسود ، ومن حق الحضارة أن تؤثر ، وهي مؤثرة بطبعها ، فمن سايرها سار ، ومن عوقها تخلف ! وكان لا بد للابتداع أن يحل محل الاتباع ، وهما كلمتان يفخر الأدب العربي بمعرفتهما قبل أن تخلق كلمة « الكلاسيكية والرومانسية » بعدة قرون ! ساد الفرد إذن وساعدته الثورة في نهاية القرن الثامن عشر على هذه السيادة ، وما كانت الثورة على الاقتصاد فقط ، أو على السياسة فقط ، أو على الحكم فقط ، وإنما كانت لجوع العاطفة أيضا ، وهي كالجسم والعقل لا بد لها من غذاء ! ولكن هذه الفردية من شأنها أن تحرم الأدب القواعد العامة التي يسير عليها ، والمنهج المستقيم الذي تستهديه هذه الخطة الجديدة . لذلك كان « الرومانسيون » في مبدأ أمرهم طوائف وشيعا ، كل يجري على ميله وهواه ، إلا أن الدراسة مكنتنا من تقرير القواعد الآتية لهذا « الابتداع » الجديد في الأدب : فالأدب الابداعي يمتاز بالمميزات الآتية :

١ — لذة الحياة هي السبب في الحياة ، وما الحياة إلا انفعالات نفسية وقلبية .

٢ — الأشياء الجميلة كالأشياء القاتمة كلاهما يثير انفعالا : فالحب وأحلامه ، كالوحدة وتأملاتها ، وحب الفرد كحب الجماعة ، والآلام المحبوبة كالآمال

المرغوبة ؛ ومن هنا يجد الهجاء مكانه فى الأدب لأنه إثارة وانفعال ، أو هو مثير لانفعالات عدة من الجمال والاشمئزاز ، والجمال كالقبح أحدهما يثير انفعالا ساميا ، والآخر يثير انفعالا منفرا كأن يطاب السمو فعزعليه ! !

٣ — الأبداع عالمى : فجميع الآداب فى نظر « الرومانسية » سواء ، فيجب أن تفتح الأبواب للآداب الأجنبية ، ويجب أن نعرف ما عند الغير لا للمعرفة وحدها ، ولكن لنغذى عواطفنا التى لم تجد فى الغذاء القوى ما يقيم الصلب ، ويجب أن نقدم القرى لكل أدب جديد أو طارىء ، وما نقدمه من القرى ليس شيئاً بالقياس إلى الهدية التى يحملها معه هذا الضيف الجديد !

٤ — الجمال والعاطفة عنصران فى هذا الأدب ، فاذا ضويق الجمال وضويقت العاطفة تحت ثقل التقاليد ، كان من حقهما أن يعيشا فى العالم الذى يرسمانه أو يخلقانه ، ومن هنا تصطدم « الرومانسية » بهذه العقبة التى اصطدمت بها الآداب من قبل ، وضاق بها النقد الغربى ، ولم يضق بها النقد العربى حينما تعرض « الجرجانى » لمجافاة الأدب للأخلاق وقرر أن لكل منهما منطقة نفوذ [1] !

٥ — للفلسفة لغتها ، وللعلم لغته ، كذلك للأدب لغته ، وللأديب لغته ، وهو حر فى إيرادها على النحو الذي يريد ، ولا يكون الشعر شعراً إلا إذا كان له فى نفس الشاعر صدى يردده فى أوضاع خاصة ، كثيراً ما تتعارض مع قواعد اللغة والبلاغة ، ومن هنا كان تحللهم !

٦ — الألم فلسفته ، وهى عندهم غير فلسفة الأقدمين الذين يرون أن الحياة كلها آلام ، وأن اللذة هى العمل على قطع هذا الألم . فعند الأبداعيين أن اللذة هى الألم نفسه ، ومن هنا يقول أحدهم « الفريد دى فينييه » :

« إن العبقرى يتطلب الوحدة لأنه لا يجد له قرينا ، أو قريبا منه فى الناس ، وهذه الوحدة تقود إلى الآلام ، والوحدة والألم يؤثران فى الناس تأثيراً سيئاً ، أما النفوس الشاعرة فانها تجد فى الوحدة والألم ، دوافع إلى العمل . إن الحياة جاهلة وحمقاء ، والجماعة التى تعيش فى مثل هذه الحياة مستعبدة للجاه والنفوذ والسلطان ،

(١) راجع عبد العزيز الجرجانى فى « الوساطة » بمناسبة الكلام عن شعر « أبى نواس » .

وهى تجرى وراء المظاهر الكاذبة ، ولا تريد أن تقف أمام آلام الناس ، أو أن تقف عليها ، فليس لهذه الآلام إلا الشعراء الذين يدفعونها إلى الكرامة والأمل ، « فالرومانسية » تريد أن تعلم الناس — عن طريق الألم — كيف يقفون أمام هذه المصاعب ، وكيف يقابلون الشدة بالصبر ، وكيف يقابلون نزق الحياة بالحكمة ، وكيف يصمتون عند قسوة الطبيعة . فهناك تقدم فى العلوم ، وفى هذا التقدم قسوة وواجب الشعر العطف والرحمة » .

هذه هى « الرومانسية » أو الفردية الأدبية تريد من الناس أن يصبروا وألا يثوروا ، وأن يتمتعوا فى آلامهم ، وأن يجتروها ، وأن يستمرئوها ، حتى تسهل عليهم الحياة ، فكأن وظيفة الشعر عندهم وظيفة المخدر الذى يجعل ذا الجهالة ينعم فى الجهالة ، ويتلذذ بالشقاوة .

حوربت هذه « الرومانسية » زمناً ما ، ريثما تندفع من المذهب الواقعى الجديد فتجدد نفسها لتكون « رومانسية اجتماعية » بدل هذه « الرومانسية الفردية » الهوائية ، وكانت محاربتها من ناحيتين : الأولى : أنها حالمة أحيانا ، وثائرة أحيانا أخرى ، وحلمها فردى ، وثورتها فردية ، لا على الأوضاع والقوانين الاجتماعية ، ولكن على الأوضاع والقوانين اللغوية والبلاغية !

الثانية : أنها متاهضة من الاتباعية الكلاسيكية التى لم تنم عنها طوال الثلث الأول للقرن التاسع عشر . وأخيراً رأى الأدباء الخروج عن الطريقتين الكلاسيكية والرومانسية ، باتباع مذهب جديد هو المذهب الواقعى أو المذهب الطبيعى .

المذهب الطبيعى :

ظهرت هذه الكلمات فى مصطلح التقدم العلمى الذى أحرزه القرن التاسع عشر الطبيعة Naturalisme والوضعية Positivisme والواقعية Réalisme ، والكلمات الثلاث متحدة المفاهيم ، وإن كانت مختلفة فى الأصل اللغوى ، فإن المراد بالطبيعية طبيعة الحياة وطبيعة الانسان ، والمراد بالواقعية واقع الحياة ، ولا يقع فى الحياة إلا ما يتصل بطبيعتها . فالكلمات تتلاقى فى آخر الأمر لتدل على مدلول واحد ، هو أن يكون الأدب خاضعاً لطبيعة الحياة وطبيعة الأحياء . والطبيعيون لا يهدمون

التنظير بين الطبيعتين (طبيعة الحياة وطبيعة الأحياء) فى عبارات أدبية لها مدلولها فيما يريدون التدليل عليه .

فالطبيعة بدو وحضر ، وهى فى المدلول الأول المتبدى تدل على نفسها بسمواتها الفسيحة ، وأراضيها المترامية ، وأنهارها الجارية ، وخضرتها الناضرة ، وأشجارها العالية ، وأمواجها الشفافة ، وغيومها القاتمة ، وآفاقها المتغيرة ؛ وهى فى المدلول الحضرى تدل على نفسها بالنظم الاجتماعية والاقتصادية ، والقوانين السياسية والتشريعية ، والمبادىء الخلقية والدينية ، فلم يشغل الأدب بالطبيعة الأولى الجغرافية ولا يشغل بالطبيعة الثانية الاجتماعية ؟ !

ثم إن طبيعة الريف تتحكم فيه الفصول الأربعة ، وهى تشبه إلى حد كبير سلطة الحكام فى الطبيعة الحضرية ، فهناك من الأنظمة مايشبه ربيع الحياة من حيث الخصب والنماء ، ونضارة العيش ونعيم الحياة . وهناك من الحكام من يمشى فى الأمة كحطاب الشتاء يجتث ويحرق ، وهناك من الحكام من لا يحس له أثر كالخريف قصير الأجل ، وهناك من الأنظمة ما يطول كنهار الصيف ، كله إشراق وكله حرارة ؛ فلماذا نعنى بالفصول فى الحياة الجغرافية ، ولا نعنى بالفصول فى الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ؟ ! ثم إن الطبيعة تتحكم فيها الأنواء والأعاصير ، والزوابع والهبوب ؛ فلم يصف الأدب طبيعة الحياة ، ولا يصف طبيعة الأحياء ، فيصف المرأة التى تهب بريحها العاتى على الأسرة فتقوض بناءها ، أو الرجل المستبد الذى يأتى على البنيان من قواعده ؛ ولم يعنى الأدب بالفصول الأربعة ، ولا يعنى بالرجل والمرأة والأسرة والحكم ، وهى فصول تستبد بطبيعة الانسان ؟ ! وأخيراً إذا عنى الأدب بصور الطبيعة ، فلم لا يعنى بصور الناس فى حياتهم الحرة والضيقة ، فى الأزقة والميادين ، ولم لا يصف المجتمع الذى تتحكم فيه التقاليد ، أى الذى تتحكم فيه طبيعة البداوة ، والذى تتحكم فيه القوانين ، أى التى تتحكم فيه طبيعة الحضارة ؟ ! تلك هى الطبيعة بمعناها الأدبى ، وما الأدب إلا إفراغ التفكير فى الطبيعة ، ومزجه بكل ما فيها من جمال وتوقيع ، أو اضطراد وتعويق ! لم تقتصر الطبيعية أو الواقعية على هذا التشبيه الأدبى ، بل استفادت من العلمية « الدارونية » ، ومن الفلسفة الواقعية فى صميم معناها .

فالداروينية هي أفكار تحولية تطورية ، ظهرت مع المذهب الطبيعي في زمن واحد واستفاد منها .

شاع مذهب داروين سنة ١٨٥٩ وشاعت نظرياته في « أصل الأنواع » L'origine des éspéces والفرز الطبيعي Selection Naturelle وتزاحم الحياة La lutte Pour l'existence ، « وفي بقاء الأصلح » La survivance des plus aptes .

سارت هذه الأفكار بسرعة الصواعق ، وألهبت عقول العلماء ، وحدت من التفكير في معنى الجبر والاختيار، وأمدت بالبراهين العلمية التي زاحمت حتمية المصير ، وكان يظن أن يقف تأثيرها عند حد العلوم الطبيعية من الحيوان والنبات ، وعند حد العلوم الاجتماعية في السياسة والاقتصاد ، ولكن سرعان ما تعدى المذهب حدوده إلى الآداب أيضاً ، وبخاصة النقد الأدبي وتاريخ الأدب :

١ — فقد وجدت فكرة التطور في الأدب وخضوعه لبقاء الأصلح ، فالأدب لم يحتفظ بكل دفاتره ودواوينه ، وإنما احتفظ بما قررته الأجيال ، وأقره الزمن وأقرته الأمم ، التي مرت بهذا الأدب ، ووجدت فيه أخلاقها وفائدتها ، فوقفت به وقفة طويلة أو قصيرة . .

٢ — دخل الزمن في حسبان النقد الأدبي ، فالأدب الذي لم يمر به الزمن لا ينبغي أن نحكم له أو عليه ، وظهرت فكرة أن الأدب المعاصر يظل في منأى عن النقد، حتى يمر به الزمن، فإن أقره وأقرته الأجيال معه ، فهو الأدب الصالح للبقاء ، وإلا نخشى أن يستبد الأدباء بالعصر الذي يعيشون فيه فيؤثرون على غيرهم عن طريق تزاحم البقاء، أو عن طريق تزاحم الحياة . وقديماً تنبه الأدب العربي لهذه الظاهرة فقد أخمل « أبو نواس » أكثر من مائة شاعر تكلموا في الخمر، وتكلموا في الجديد، كما أخمل المتنبي « أبا فراس » حتى في الشعر الحماسي [1] ، وإنا لنعجب كيف أن شاعراً دعياً في الشجاعة والحروب كالمتنبي يخمل شاعراً فارساً شجاعاً كأبي فراس، ولا يجد النقد الأدبي مجالا لأنصافه إلا بعد أن تراخى الزمن وتنبه الأدب والنقد في العصر الحديث لدراسته، ومقارنته بمعاصره ! !

(١) [illegible]

٣ — فكرة الأنواع والفصائل الأدبية : تدخلت فكرة الفصائل فى الأدب ودرس النقاد أنواع الآداب ، كيف تتقارض وتتباحى ، وتتوارث وتتوالد ، وكيف تنتقل فصيلة من تربة إلى تربة ، وهل تفسد أو تصلح بهذا النقل ، وظهر مايسمى بالنقد العلمى ، وأثبت أن الأدب كاللغة كائن حى ، وأن التطورات التى تطرأ عليهما خاضعة لقوانين تشبه إلى حد كبير هذه القوانين التى تطبق على العناصر الحية .

المذاهب الاجتماعية :

لم يتأثر الأدب بالفلسفة العلمية التطورية فى الأنواع حسب ، بل تأثر أيضاً بهذه الفلسفة الطبيعية الواقعية فى الأنسان والجماعات ؛ ونريد هنا أن نتحدث عن المذهب الاجتماعى الواقعى الذى ظهر به «أوجست كونت» وأساسه العلوم وترتيبها ، كما أن أساسه من الناحية التطبيقية التاريخية «قانون الأطوار الثلاثة» وهو مدروس مشهور لكل من اتصل بالدراسات الاجتماعية ؛ لانريد أن نتوسع فى هذا المذهب فذلك يخرجنا عما نحن فيه ، وإنما نريد أن نقول إن المذهب يعتمد على التاريخ ، وقد عمد التاريخ نفسه إلى طريقته فعدل منها ، وصار يعتمد على المصادر يجمعها ويرتبها فى أناة وصبر ، يقود المؤرخين فى إيراد هذه المصادر ضمير علمى ، ورغبة صادقة فى الوصول إلى الحقيقة ، والوصول إلى عظمة الأمة ، وأنشئت مدارس خاصة للوثائق L'école des chartes أسسها « جيزو » المؤرخ . وأرخ للمدنيات ، لا للأمم ، ولا للأفراد .

وكتب التاريخ عن التموجات الاجتماعية التى كتب عنها « ابن خلدون » من قبل فى البداوة والحضارة ، وفى القوانين التى تسيرها . أما «مشليه» فقد انتفع من الطريقة العلمية وجمع إلى جانب المصادر المكتوبة ، المصادر الحية ، فعنى فى التاريخ بفكرة الوسط ، والتقاليد ، والجنس ، والوطن ، التى تحدث عنها « مونتسكيو » من قبل ؛ وسرعان مانجد التأثير فى النقد الأدبى يقرره « تين Taine» الذى درس « لافونتين » وأبان عن فكرة الوسط ، وقارن الأنسان بالحيوان ، فقرر ، أنه فى أعلى صورة فى الحيوانية . وأنه لذلك قادر على أن ينتج الأدب والفلسفة بشرط أن يكون فى وسطه ، ومتأثراً به ، ونظر بين الأنسان وبين «دودة القز» التى تنتج الحرير

إذا عاشت على شجرة التوت ، وأنه متى وجد زهر ونحل ، فهنـاك العسل اللذيذ الشاقى ، وأدار محور النقد بعد ذلك على مبادىء ثابتة من دراسة الجنس ، والبيئة ، واللحظة ، والقوة المسيطرة فى الأنسان التى توزع استعداده الأدبى على مايتجه إليه .

إلى هنا نستطيع أن نقول إن الأدب قد انتقل من الفردية إلى الجماعية، وهذه القوى مجتمعة أنتجت روحا أدبية عامة للامة والجماعة ، والمدينة والريف ، والحقل والمصنع .

وبهذه الروح الأدبية انتقل المؤرخ والاجتماعى إلى الفنان ، وكتب المؤرخون عن البحر والطائر ، وكما أثر العلم فى الأدب، تأثر العلمـاء الأدب ، فكانت نظرتهم إلى الجماعة المستقبلة تشبه الأحلام ، ففيهم فردية قليلة من آثار الأدب ، وفيهم جماعية كبيرة من آثار العلم والتطور . وعندهم أن الفردية وحدها كانت ظالمة، وكانت أساس الخلل الاجتماعى ، فالفساد الذى عاناه القرن التاسع عشر، جاء من أن الأمر كان فى قبضة من رجال السياسة أو رجال المـال ، والأمل فى الحكومة المستقبلة أن تحقق المساواة ، وأن تمنع اضطراب الملكية ، وسوء التوزيع ؛ فالمصائر كانت موزعة بين الرخاء والشقاء : الرخاء للفئة القليلة والشقاء للفئة الـكثيرة ، وبين الأمرين فواصل تمنع من وجود الحد الوسط ، والطبقة الوسطى ووجودها فى كل أمة الحد الفاصل بين الرقى والانحطاط . فهؤلاء الاجتماعيون كانوا أدباء ، وأساس الأدب حب الشعب، والأيمـان بالمبادىء ، ففيهم من الأدب الحلم والخيال، وفيهم من العلم الدقة والملاحظة والمصادر والتطبيق .

اندفع الأدب مع الواقعية والتاريخ إلى السياسة: فالاشتراكية الجماعية كانت فى أواخر القرن التاسع عشر هى الأنجيل الجديد ، وكل دعوة صحيحة لابد لها من إيمان ، ولابد لهـا من حواريين ، فالتضامن يجعلهم يتصلون بالله ، والطرق المفكرة كانت مدفوعة بالاحساس بحاجة الجماعة المستقبلة إلى تنظيم جديد .

كانوا يرون أن الناس فى حاجة إلى سلام وحب ، يفرغان فى شكل مبادىء ، وكانوا يرون أن العمل يقود إلى التضامن ، وأن قوانين العمل تحرص على الأخاء ، وأن الملـكية يجب أن تكون محكومة بالعدالة .

وسعد النقد الأدبي مرة ثانية مع « سانت بيف » بهذا الاتجاه الاجتماعي ، كما سعد من قبل بالاتجاه العلمي ؛ فكتب « سانت بيف » عدة كتب منها « صور أدبية » و «صور إنسانية» و « أحاديث الأثنين » والمؤثرات في الأدباء،والمؤثرات في الأدب ، والحياد في النقد ؛ والطريقة هي « ما ينطق به الأديب لاما يريده الناقد » ، ومجد الأدب المشتمل على أفكار أكثر من ذي قبل ؛ وكان مظلوما حتى في الأدب العربي ظلم المتنبي والمعرى الذين قيل فيهم إنهم حكماء وليسوا بأدباء ! !

ومن هنا يقول «سانت بيف» : « إن الفلاسفة والطبيعيين يريدون أن يتدخلوا في كل شيء ؛ ويريدون أن يقدموا مبادئهم وما حصلوا عليه من نتائج إلى الأدب والنقد ، وهم رجال أحرار ، وحريتهم من حرية العلم ، وغايتهم أن تتحرر الأنسانية من أوهام الشعراء ، ومن بعض محاولاتهم الغامضة وحلولهم العقيمة ، ويريدون فوق ذلك أن يحرروا الشعراء أنفسهم من المغالاة في أقدارهم ومعتقداتهم » .

أيقظت الثورة الأدب ، ونبهته إلى ضرورة « الفن النافع » و « الفن المفيد » L'art. utile بدل « الفن للفن » الذي دعت إليه « الرومانسية » ، وظهرت الدعوة إلى « فن اجتماعي » أو إلى فن جديد له وظيفته الاجتماعية La fonction sociale de l'art.

وقال « تين » : «إن الحلم والتجريد والخيال والاندفاع العاطفي ، وفقدان الدقة في الأسلوب ، ونسيان التحليل والاستهانة بالعظمة ، والعداء لصحة التركيب ، والاعتقاد بلا دليل ، كل هذا يجب أن يزول وينتهي » !

تقلصت الفردية إلى أبعد حدودها ، فلم يعد الأنسان الفرد محور الأدب ، وظهرت الآداب التي تتحدث عن الزواج ، والأسرة ، والحياة ، والموت ، والرغائب المستترة ، والرغائب المشروعة . والاتجاهات الضارة من الجرائم والنزوات .

وفي كل أولئك كانت الكتابة ممونة بالمصادر ، معتمدة على الوقائع . وتحت هذا التأثير كتبت « مدام بوفاري » Bovary ؛ وهي مثل صادق للواقعية والطبيعية ، فلم تخف شيئاً من العواطف والميول ؛ وكانت صورة صادقة للمرأة إذا أحبت ، وإذا اضطربت في حبها ، وإذا أداها هذا الاضطراب إلى العبث بالأخلاق والأوضاع الاجتماعية ؛ والطريقة في كل حال علمية تناولها الأديب

كما يتناول العالم تجربة فزيقية فى معمله ، أو تجربة نفسية معملها مسرح الحياة !

التجربة الأدبية والتجربة العلمية :

لم يعدم الواقعيون والطبيعيون أن يعقدوا الموازنة بين التجربتين العلمية والأدبية أو بين طريقتهما فى الأقل :

١ — إن كل موضوع علمى يحتاج إلى خطوط هندسية أولى ، وكذلك التجربة الأدبية لها الوزن والقافية .

٢ — إن الاستقراء فى الطريقة العلمية ، هو التتبع والملاحظة فى التجربة الأدبية .

٣ — إن الفكرة العلمية تقف عند حد وتنتظر التطبيق ، وكذلك التجربة الأدبية يجب أن تقف عند حد لا يخطىء فيه الحدس والتخمين، حتى يصل إلى مكان التطبيق فى الرواية .

وكما كتب المورخون من أمثال « جيزو ، ومشليه » كتاباتهم الأدبية اعتمدت الواقعية على التاريخ ، ولكنهم توسعوا فى مدلول هذه الكلمة ، ففهموا منها الحاضر وسموه تاريخاً أيضاً ، لأن الحاضر سيلحق قريباً تحت تأثير الزمن بالماضى ، وفرقوا بين كلمتى « التاريخ » و « الرواية » فالتاريخ رواية « ما كان » أما الرواية فهى تاريخ « كائن » ، أو « يمكن أن يكون» فالصفة التى تمتاز بها روايتهم هى الصدق ، «وأن ذلك قد حصل» . والرواية التى تتناول الحاضر تعتمد على مصادر قيلت فعلا ، أو استخلصت فعلا مما قيل ، وإذا كان « التاريخ » يعتمد على مصادر مكتوبة ، فستعتمد « الرواية » على مصادر واقعة فى صميم الحياة ، فكتبوا عن تاريخ الجماعة التى يعيشون فيها ، وكتبوا عن الجماعات الصغيرة والكبيرة ، وكتبوا عن العوالم حولهم ، عالم المتدينين فى صوامعهم ، وعالم الأغنياء فى قصورهم ، وعالم الفقراء فى مآسيهم وشدتهم ، وهم بذلك يعمدون إلى ما يهز الأعصاب ويحرك القلوب !

والمصادر الأدبية تؤخذ من مساكن الأحياء ، لا من قبور الموتى ، وتؤخذ من الصحف والمجلات ، وملفات الجرائم ، ومحاضر الجمعيات ، ومن أفواه الناس في جدلهم وحوارهم وتعبيرهم المتفق مع أحوالهم ، وهم وحدهم الذين يعرفون مجال الاستعمال فيها ، فلا تكون الرواية من خيال الفنان ، وإنما تكون تحليلا ودراسة ، وأحيانا تكون مملوءة بكلام المستنيرين من أشخاص الرواية بشرط أن تجرى على ألسنتهم كما تجرى فى الحياة .

زولا :

كل هذا قد مهد « لزولا » وجعله يلتزم المذهب ، وقد التزمه فعلا حتى عرف باسمه ، وأصبحت الواقعية من عمل « زولا » الذى تأثر أكثر ما تأثر عمل « كلود برنارد » الطبيب . حاول الطب فى عصر « كلود برنارد » أن يكون « فنيا » فالتشخيص الطبى يحتاج إلى بحوث كثيرة من الوراثة ، واستبطان الشعور ، والتفتيش فيما وراء الشعور ، وكلها مواد أجنبية عن الطب ولكنها لازمة له . وكان « كلود برنارد » يعتمد على التشريح وعلم وظائف الأعضاء ، ولكن لا بد إلى جانب الدليل العلمى من تجاريب إنسانية ، وأهم هذه التجاريب ما يقع فى الحياة نفسها ، وبعد أن اهتم الطب بهذه التجاريب ، احتفظ بالصحة ونجح فى شفاء العلل المؤدية إلى اختلالها .

تلقف « زولا » هذا التفكير وقرر أن الأدب كالطب لا ينجح فى شفاء العلل والأسقام الاجتماعية ، إلا إذا انتهج الطريقة التجريبية ، واعتمد هو أيضاً على دراسة الوراثة والأمزجة .

لا بد إذن أن يكون الأدب جهداً ودرساً : ومهمة الأديب كمهمة الطبيب : كلاهما يداوى من مرض ، وينشط من عقال ، لذلك يقرر : « ليس لى إذا ابتدأت ما أسميه « الرواية التجريبية » إلا أن أعترف بأنى تابعت غيرى ، فقد قرر « كلود برنارد » نظريته فى قوة عجيبة فى « مقدمة علم النفس التجريبى » فكتابة هذا العالم عمدتى ، وسأجد فيه مسألة الأدب كلها مدروسة . . . وأنا إذا استندت إلى المصادر أسندت ظهرى إلى جدار متين ، وفى كثير من المواضع سيكفينى أن أضع كلمة « روائى » بدل « طبيب » حتى تقوى فكرتى باستناده إلى الحقيقة العلمية » .

وانقلب « زولا » منذ سنة ١٨٨٠ إلى « الرواية التجريبية » التى تعتمد على المصادر وعلى الملاحظة . فالرواية ظاهرة فردية أو اجتماعية : لابد فيها من الاستقراء والمصادر . ولا بد فيها من الملاحظة : بحيث لا يقف الأديب مكتوفا أمام المصادر ، بل يراقبها ويسيرها ، ويفترض أحياناً إن عز عليه الدليل ، حتى ينتقل من عالم العلم إلى عالم الفن !

وليست المسألة مطلق ملاحظة ، بل هى تجربة أيضاً تشبه إلى حد كبير التجربة العلمية :

خذ عاطفة « الحب » مثلا التى دار حولها الشعراء منذ القديم ، والتى اتخذوها محوراً لانتاجهم ، إن هذه العاطفة إذا اشتدت انقلبت إلى ثورة ، يشيعها الثائر فى وسطه وينقلها إلى بيته ، وإلى أسرته ، وإلى الجماعة التى يعيش فيها ، وهنا لا ينبغى أن يقف الأديب منها موقفاً سلبياً ، بل عليه أن ينظم التجربة ، ويعرض المحب لعدة محن ، ويمر به فى عدة أوساط ، حتى يظهر المحرك الحقيقى لهذه العاطفة ، وهنا يتدخل الأديب تدخلا مباشراً فى هذه الشخصية الروائية ، حتى يستطيع التحكم فيها أحيانا !

وإذن لابد من دراسة العواطف ، والانفعالات الصارخة والصامتة ، حتى يحكم على الحب إذا كان مما يفنى ويميت ، أو مما يقف عند انفعال معين . وبهذا وحده يستطيع الأديب أن يبين الأسباب كالعالم ، وأن يبين الكيفية كالأديب ، وأن يحتفظ بالصحة الاجتماعية ، وأن يشفى من الأمراض الطارئة والمتوطنة .

فالغاية من الأدب نبيلة ، وبعيدة عن أفاعيل السحر ، فاذا كان الأدب هو التحكم فى الخير والشر ، وهو المقوم للحياة ، والمعدل للجماعة ، أمكنه أن يحل عويص المسائل الاشتراكية والاجتماعية ، والأدباء فى هذه السبيل أنفع العاملين وأنبلهم ، بالقياس إلى النوع الانسانى . وتعتمد هذه المدرسة على الوراثة ، المعين الأول للانسان ؛ وبذلك يتضاءل الفرد إلى أقصى حدود الصغر ، لأن التأثير الواقع يرجع به إلى الوراثة البعيدة ، وبذلك تقرب المدرسة الطبيعية من المدرسة الواقعية .

بين العلم والأدب :

لم تمر محاولات « زولا » دون منازعة ، فإن تطبيق الفلسفة أو العلم على الأدب مضر بالفلسفة وبالأدب معاً . أما ضرره في الفلسفة فقد جاء من أن الأديب إما أن يكون جاهلا بالفلسفة فيطمسها ، أو آخذاً ببعضها مما يتصل به فيبترها ، والطمس والبتر من آفات العلم ! وقد تغالى الأدباء قديماً وحديثاً في هذا الادعاء العلمي فضاعوا بين التحليل وبين التخييل !

وفي هذه الآونة أحست الناس إفلاس «الواقعية» التي وعدتهم بالسعادة في كل شيء حتى في الأدب ، فرجعوا إلى ما كانوا عليه من العاطفة وقالوا :

إن العلم يطرد الخيال، جمال الظاهرة الأدبية ، وإن العلم يطارد العاطفة المعين الأول للأدب ، وإن العلم يطارد احترام الماضي ، خزانة ذكريات الأمة التي تستمد منها مثلها وحكمتها ، والعلم يطارد الأوهام وهي للشعراء منى ، إذ تحققت عاشوا ، وإن أخفقت عاشوا ! وأخيراً إن العلم يضع الأنسان وضعاً خاصاً لا يمتاز فيه عن سائر الحيوانات التي يتحدد سلوكها بالطبيعة ، أو بما يشبه محدودية العلم . هذا إلى أن هذه الألفاظ الأنسانية « الروح والذكاء والإلهام » وهي مصطلحات الأدباء التي تدور عليها دوائر معارفهم ، ليست بالقياس إلى مصطلحات العلم إلا ألفاظاً قليلة الجدوى، إن لم تكن ميتة! ولكنها اعتراضات — على قوتها أو على قوة بعضها في الأقل — لم تنل من الواقعية كثيراً ، لأن الواقعية كانت معتمدة على النظام الجمهوري ، أليست الجمهورية مبنية على النظام العلمي ؟! أليست موزعة للجهود حسب الاختصاص ، مجمعة لها حسب الحاجة ؟! أليس من توزيعها أن تكل إلى كل إنسان ما يحسنه ؟! وأن غاية هذا الحكم السعادة والطمأنينة ، وهما لا يتحققان إلا بالعلم ! هذا إلى أن الجمهورية تحدد نظام الطبقات ، ولا تترك طبقة تتغلب على أخرى ، ففي الجمهورية طبقات السياسيين، ورجال المال، ورجال العمل، ولكل طبقة أدب ، وفي داخل الجمهورية يعد الأدباء بالآلاف [illegible] .

فالحكم فردي تكثر فيه الأمراض الاجتماعية ، ومن واجب الحكم الجمهوري أن يقف عليها ، حتى يكشف عن هؤلاء الذين حرمهم الحكم مطلق، وأظهرهم بمظهر

الراضين عن أنفسهم وعن حكامهم وعن الحياة ! كذلك يجب أن يتعقب الأدب الجمهوري الأغنياء الذين لا يجدون ما ينفقون فيه وقتهم ، وليست لهم في الحياة فكرة ثابتة ، فعواطفهم متنقلة ، وأفكارهم مثل عواطفهم ، وفي تنقل العواطف فساد ، وفي تنقل الأفكار قلق واضطراب ! ! لذلك كانت المدرسة في آخر أمرها اشتراكية وعاطفية معا .

ومن الخطأ أن نقرر أن الواقعية جامدة جافة ، ففيها عاطفة وفيها إنسانية : ومن آثار هذه العاطفة أنها اعتمدت على الحس الدقيق مع Monpassant الذي كان هو نفسه ممتعا بحس دقيق ؛ كان يرى أنه ما من فكرة دقيقة إلا وهناك فكرة أدق منها ، والأديب ذو الحس هو الذي يعثر على هذه الدقة الدقيقة ، وإذا لم نعثر على هذه الدقة فلأننا تعودنا أن ننظر إلى الأشياء بذواكرنا ، وفي خلال ما تعلمناه ! فإذا عثرنا على الفكرة الدقيقة كانت جديدة ، واضطررنا أن نعبر عنها بعبارة جديدة ، وبصفات خاصة تفردها عما عداها ، وإذن يكون من عناصر « الواقعية » دقة الوصف ، ودقة التصوير ؛ وهنا يبدو لنا أن « مونبسان » عثر على النقد العربي ، فقد كان السرقات الأدبية لهذا المعنى ، وللعثور على معنى جديد ، أو اتجاه جديد في المعنى القديم ؛ يجوز للشاعر السرقة بعد تغيير الصورة ، والسرقة في الصورة هي السرقة بحق ، أما تغيير الصورة والتصرف فيها بالتصوير الدقيق زيادة في المعنى[1] .

وكان « مونبسان » يطلب إلى الواقعية أن تعتمد أيضا على الألهام ، أو على ما يسماه بالغريزة الأدبية ، وهي « حس خيالي » كحس كلب الصيد ، إذا خرج إلى الغابة وقع على المواقع الخاصة بصيده ، فيتبع آثار الظباء ، ومواقع الماء ، وينبش في جحور الأرانب ، ويشم رائحة فريسته صاحية أو دامية ، فإذا كان الخيال مشوبا بشيء من الألهام الغرزي ، كانت له سمات الوجود الحقيقي المنتزع من واقع الحياة ؛ فالمذهب بهذا يكون بعيداً عن « المادية » التي وصم بها خطأ ، لأن أدباءه لا يعتمدون على النظرة الأولى ، بل على النظرة الثانية والثالثة ، حتى يكون نظرهم تأملا ؛ وهم لا يألمون لأنهم أشقياء أدركتهم « حرفة الأدب » كما قالوا قديماً عن أنفسهم ، ولكنهم يألمون لأنهم يضيفون إلى

(١) تجد هذا الرأي للآمدي في الموازنة .

آلامهم شقاء الناس ، وهم يتألمون لمن حولهم ولما حولهم ، لأنهم يعرفون آلامهم جيداً ، بل يتذوقون هذه الآلام من غير معاناة لها ، لأنهم يحسونها مرارة في النفس ، ووجيبا في الضمير !

فالواقعية تحمل شيئا من الخيال : ولكنه ليس الخيال المطلق ، بل خيال الأحلام التى يعيش فيها الأديب بين اليقظة والحلم ، يرى فى يقظته ما رآه فى أحلامه ، وما خايله فى أحلامه يراه ممثلا فى الحياة ، فهو « كالجرادة دائم التجوال بين السماء والأرض » .

لم تكن القومة ضد الطبيعية أو الواقعية ، بل كانت ضد « زولا » الذى أكثر من وصف البؤس والشقاء ، والذى أكثر من السخرية بالأغنياء ، فقد كان دائم التجوال فى الأزقة والدروب يلتمس مصادر لأدبه . وقارن النقاد بين واقعية « زولا » ، والواقعية التى ظهرت فى انجلترا مع « اليوت » و « ديكنز » اللذين اتجها اتجاها واقعيا مملوءا بالعاطفية لا بالمسائل العلمية ، Réalisme Sentimental وضاقوا بهذه النواحى التى التزمها « زولا » وأخذ يلوكها ويجترها زمنا طويلا .

وأهم ما أثر فى المذهب إفلاس الفلسفة الواقعية نفسها ، فقد وعدت الناس بكثير من الآمال وأخلفتهم ، ولقد فصلت السلطتين الزمنية والروحية ، وأسلمت الأخلاق — وهى فن جمالى — لرجال السياسة والاقتصاد يتلاعبون بمبادئها ، وانتزعتها من رجال الدين ورجال الأدب ، فبقيت الأخلاق بلا سند ؛ حتى نادى الناس بافلاس العلم La banqueroute de la sience; la faillite de la science وحتى قال « برتلو » العالم الطبيعى « عشنا ورأينا هذا الهجوم ضد التفكير العلمى لأن الكنيسة تريد أن تحتكر الأخلاق ثانيا » !

ومع هذه الصيحات المتكررة فان المذهب الواقعى لم يمت تماما ، وإذا كان الأدباء قد هجروه فلم يهجروه جملة ، بل جعلوه « واقعية عاطفية » بدل « الواقعية العلمية » . وإن المذهب سيسير حتما إلى مثاليته على مارسمه « زولا » فانه كان يكتب فى الفقر والفقراء ، والشقاء والأشقياء ، والبؤس والبائسين ، لأنهم الطبقة المحرومة من التصمير ، انتظاراً لليوم الذى تجد فيه الإنسانية مثاليتها ، يوم أن تتساند كل الطبقات فى مجتمع يطالب فيه الأغنياء الخير بما عندهم من مال ؛ ويطلب فيه

الفقراء العمل بما عندهم من كرامة ، وإذن يكون المذهب الأغنياء والفقراء ، ويجد مثاليته التي كان ينشدها ، فيكون أدب الطبقات الجديدة ، أي أدب الواقع الجديد ، والحياة الجديدة، ومهما يكن من أمر فقد اكتسب الأدب من هذه الواقعية:

١ ـــ العناية بالدقة والحقيقة : وانكب المصورون على فن التشريح حتى لايخرجوا على الخطوط المقررة ، وحتى لا يستعملوا الألوان المستحيلة ، وحتى لا يعيشوا في أجواء « صينية » ، وما يقال عن المصور يقال عن الأديب ، والأديب أحرص من المصور على هذه الدقة ، لمكانة الفرق بين الفن المنظور والفن المفكر[1] .

٢ ـــ العناية بعلم النفس : فإذا كان التشريح ضروريا للمصور ، فإن علم النفس ضروري للأديب والناقد . تلك واقعية داخلية سمحت لنا بالتفتيش عن العواطف ، وبخاصة المهذبة منها ، التي أهملها « زولا » وغض من شأنها .

٣ ـــ أصبح القاموس الأدبي يشتمل على هذه الكلمات : « الواقع ، الاشتراكية ، الروحية ، علم النفس » . فالواقع هو أساس المذهب ، والاشتراكية أثارها « زولا » والروحية ، قد رجع إليها « زولا » نفسه لما كتب عن المرض والمشوهين في « لورد » ، وعن أثر رجال الدين في تخفيف آلامهم ، وعن أثر العزاء في محو الآلام . وقد رجع إلى الفكرة الدينية ، وهي تثير الحب في الناس . والعزاء من آلام الحياة موجود في الحياة نفسها ، أي في الحب والزوجة والولد ، فالأسرة تولد المتاعب ، والمتاعب تدفع إلى العمل ، والعمل يولد الانسجام والتضامن ، وكل ولد جديد سيحب ، وسيريد ، وسيعمل ، وسيصارع ، والحياة التي لا تعرف الأنتاج والأنجاب حياة شقية تعسة ، فالواقعيون عاطفيون أيضا ، وإن اندفعوا في أول الأمر إلى ما يشبه المادية ، فلأنهم كانوا مدفوعين بالفلسفة الطبيعية ، وكان انتسابهم إلى العلمية دعاية أكثر منه تطبيقاً . وما دامت الحياة إلى العمل والحب ، فلنتغزل في المرأة ، غزلا علمياً جديا لاعابثاً ، نتغزل فيها لأنها كانت مصدر الحياة ، ولا تزال أبداً مصدر هذه الحياة !

---

(١) لعبد القاهر الجرجاني آراء قيمة في الفرق بين الفن الأدبي وغيره من الفنون كالرسم والنسيج والغناء . راجع دلائل الأعجاز .

نتائج :

١ — استفدنا من هذه الدراسات تطور الأدب فأصبح كائناً حياً ، يجوز عليه ما يجوز على بقية العلوم الحية ، وأمكن بعد ذلك أن يؤرخ للأدب ، وأن نجد مكانه فى أبواب التصنيف والتأليف . وكلنا يذكر ما أثاره الشيخ « الاسكندرى » لما صرح بأن « زيدان » يطبق « الداروينسم » على الأدب ! نعم قد طبق ! وظهر « برونتيير » بنظرية « الأنواع » ونظرية « الفصيلة الجديدة فى الأدب » . ولقد جرى أدباؤنا بعد ذلك فى درس الأدب على طريقة علمية أمكنهم أن يدرسوا على هديها تأثير البيئة والوسط والجنس واللغة . أما النقد فقد استفاد كثيراً وحاول النقاد على هدى الطريقة العلمية أن يجدوا المعالم للنقد كما وجدها قدامى العرب ، وأحيوا تراثهم ، واتخذ أمثال « قدامة » الموضوعى المحض ، وأمثال « أبى هلال » وأمثال « الجرجانيين » سبيلهم إلى بيان ما هو موضوعي وما هو ذاتى فى النقد . وصرح عبد القاهر الجرجانى أخيراً بأن ما يدعو الأدباء إليه شىء يدق على القاعدة ، ويدق أحيانا عن التفكير ، وإنما هى أريحية يهتز لها الأديب ، وهى شىء لا تدركه العقول ، وإنما تدركه القلوب ، ومن هنا ضرورة اشتراك العقل والقلب فى تقدير الآداب .

٢ — إذا كان الأدب هو دراسة ما هو كائن ، فسيكون النقد دراسة « ما كان » أى دراسة الأدب الذى مر فى الزمن ، ومر به الزمن ، وأن يترك لهذا الزمن الحكم على الأديب أيضا ، فاذا أبقى أدبه كان الأبقاء عليه دليلا على تأثر الزمن وأهله به ، إلا أن فكرة كهذه تمنع النقد المعاصر نظريا ، وإن لم تمنعه عمليا ، فقد رأينا أن الحركة الأدبية مسايرة للحركة النقدية ، يستفيد النقد من الأدب ، ويحدد النقد طريق الأدب .

٣ — إذا كان الأدب يعتمد على مصادر علمية أحيانا ، فانا لا نرضى له أن ينتج نتائج علمية ، فليس ذلك من طبيعته ، فللأدب أن يستخدم الطريقة العلمية ، وأن يستهديها ، على أن تكون نتائجه آخر الأمر نتائج اجتماعية نفسية فنية مثالية .

٤ — إن أدباءنا رجعوا إلى التاريخ القديم ، وتلك نهضة لا شك فى فائدتها ، فقد عرضوه عرضا أدبيا ، كما عرضه بعض المتأخرين من مؤرخى العرب ، ولكنهم

عرضوه أيضاً عرضاً حديثاً تجد الجملة غناءها فى المعنى لا فى السجع ، وتجد الجملة موسيقاها فى حسن الوقع ، لا فى الطباق والتجنيس ، ولكنهم أهملوا التاريخ الحديث أى أنهم أهملوا الرواية والقصة ومصادرها حية فى الحياة !

٥ — رأينا أن المذهب الواقعى يريد أن يكون الأدب للحياة وللأحياء معاً ، وتريد « الطبيعية » من الأدب دراسة العلاقة التى بين الطبيعة بمعناها الجغرافى ، وبين طبيعة الأحياء بمعناها الاجتماعى ، وقديماً وحديثاً لا نستطيع فى أى أدب لأية أمة أن نفرق بين الفردية والاجتماعية ، وبخاصة بعد الدراسات الاجتماعية وتقدمها ؛ ومن أخص خصائصها تقرير « الكائن الاجتماعي » إلى جانب « الكائن الفردى » وأن الفرد متحمل لهذا الازدواج ، فهو كائن فردى وكائن اجتماعى معاً ! وكل ما نريد تقريره بعد هذه الدراسات ، هو عدم الضغط على الفرد إذا كان ملهما ، فان هذا الفرد الملهم يحمل فى نفسه أمته ، وهو لا بد أن يكون مفيداً لها ، ولو لم يستهدف هذه الفائدة ابتداء !

٦ — إن الخطأ الذى يجعلنا نمجد الفردية وحدها ، هو اعتبارنا أن الأدب شعر فقط ، ومن هنا صعب علينا أن نكلف الشاعر الملهم بالعلم والثقافة والمصادر ، ولكن لو أننا نظرنا إلى الأدب نظرة قديمة أو حديثة ، لوجدنا أنه « نتاج التفكير ونتاج القلب » فى كل ما كتب من نثر وشعر وتاريخ وعلم وحكمة ، وهذا النتاج أساسه المصادر والثقافة . والجاحظ فى هذه السبيل نسيج وحده ، بشرط أن يكتب الجاحظ الجديد بقلم الجاحظ القديم فى دقة يحدد فيها اللفظ والمعنى .

وبعد ، فقد رأينا أن المذهب أثار الاشتراكية والجمهورية ، وقارن بين الأدب وبين النظم الاجتماعية القائمة ، وإذا كان « تين » يمجد « اللحظة » المتغلبة على الشعور العام لتسايرها الروح الأدبية ، فما أحرى الأدباء أن ينزلوا إلى هذه الميادين الاجتماعية ، وسيجدون فيها المادة والسوق النافقة ، وسوف لا يتعرضون إلى ما تعرض اليه « زولا » من الكتابة فى أوساط الفقراء وحدهم ، بل سيجدون المجال أفسح حينما يتكلمون عن « القصر المهجور » والقصور المهجورة : أين سكانها ؟ وما ماهم ؟ ولماذا تركوها ؟ ومن تعرض لهم ؟ وما مصير هؤلاء الأطفال الذين كان يخشى عليهم من خطرات النسيم إذا ألقوا بأنفسهم إلى عصف الريح ؟

ثم ما حياة هؤلاء الذين انتقلوا من التراب إلى الفراش ؟ ومن الخلاء القارص اللافح ، إلى الكن الدافيء والظل الظليل ؟ ! إن مالم يدركه «زولا» من تغلب الطبقة المتوسطة قد أدركناه ، وإن الطبقات قد قاربت المستوى ، كل هذا فن وأدب ، وما على الأدباء إلا أن ينظروا إلي واقع الحياة ، ليكتبوا فى الحياة ، وثم بما أوتوا من حساسية ودقة ، يستطيعون وحدهم أن يسيروا بنا إلى حياة أفضل .

نقوش عربيـــة جنوبية

المجموعة الثانية [1]

للدكتور يحيى خليل نامى

فى السابع والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١٩٥١ أرسلت وزارة المعارف العمومية بعثة إلى اليمن لتصوير المخطوطات العربية ، وبعد أن انتهت البعثة من أعمالها التى انتدبت لها وصورت من تعز وصنعاء بعض النقوش العربية الجنوبية ، كلفتنى الحكومة المتوكلية اليمنية أن أزور مأرب لجرد مخلفات بعثة الدكتور Wendell Phillips الأمريكى ، ولكتابة تقرير عن أعمالها الأثرية فى منطقة محرم بلقيس بمأرب وذلك بعد أن تركت البعثة المذكورة أعمالها العلمية فى تلك المنطقة وغادرت البلاد اليمنية . فوصلنا مأرب فى السابع والعشرين من شهر مارس سنة ١٩٥٢ ثم قفلنا راجعين إلى صنعاء بعد أن مكثنا فى تلك المنطقة الأثرية يومين كاملين كتبت فى خلالها تقريراً رفعته إلى الحكومة اليمنية ، وقد لخصت بعض ما شاهدته من أعمال البعثة المذكورة فى تلك المنطقة ضمنته تقريرى المرفوع إلى وزارة المعارف المصرية [2] كما صورت البعثة أيضاً بعض النقوش التى كشفت عنها الحفريات التى قامت بها البعثة الأمريكية فى تلك المنطقة ، وأنشر الآن بعض هذه النقوش وهى من النقوش المقامة فى فناء محرم بلقيس وهو مما كشفت عنه حفريات البعثة المذكورة .

---

(١) نشرت المجموعة الأولى فى مجلة كلية الآداب العدد التاسع المجلد الأول مايو سنة ١٩٤٧ ص ١٥ — ٢٧

(٢) تقرير البعثة المصرية لتصوير المخطوطات العربية فى بلاد اليمن — مطبعة وزارة المعارف ص ١٢ — ١٤

١ — النقش الخامس

لوحة من الحجر الجيرى عليها نقش مكون من واحد وعشرين سطراً ، واللوحة مكسورة من أعلى ومشطوفة من جهة اليمين ، وعلى يمين السطر الأخير رسم شعار حية على يسارها رسم حربة داخل إطار : ومرسوم أيضاً داخل إطار على يسار هذا السطر رسم زخرفى غير واضح المعالم .

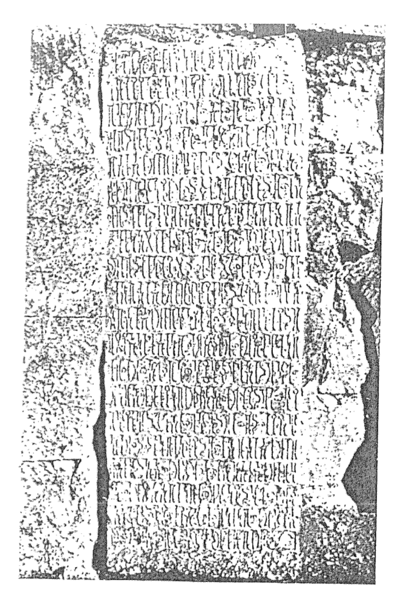
* * *

[mrṯdm | ……	(١)
[' s] dm | y ' nm | bny | ḏ m' ḏ nm |	(٢)
['] q w l | š ' b n | m' ḏ n m | h q n y y | ' l	(٣)
m q h ṯ h w n b ' l' w m | ṣ l m n | ḏ ḏ h b	(٤)
n | ḥ m d m | b ḏ t | h ' n | wmt'n | g r b | m	(٥)
r' h m w | ' l š r ḥ | y ḥ ḍ b | m l k | s b	(٦)
' | w ḏ r y d n | b n | f r ' m | y n h b | m l k	(٧)
s b' | bn | ḥ l ẓ | ḥ l ẓ | b h g r n | m r b | w	(٨)
' l m q h ṯ h w n b ' l' wm | fl | y z' n | h'	(٩)
nn | w m t ' n | w š r ḫ | w r t ṯ d n | grbl mr	(١٠)
' h m w | ' l š r ḥ | y ḥ ḍ b | m l k | s b' | w	(١١)
ḏ r y d n | bn | fr ' m | ynhb | mlk | sb'	(١٢)
bn | ḥlẓm | wmyqẓm | wbn | kl | nkytm	(١٣)
wlḫmr | ' lmqh ṯhwn b ' l 'wm | ' bd	(١٤)
yhw | mrṯdm | w'sdm | bny | ḏm'ḏnm	(١٥)
ḥ ẓ y | wrḍw | mr' hmw | ' lšrḥ | yḥḍ	(١٦)
b | mlk | sb' | wḏry dn | bn | fr'm | yn	(١٧)
hb | mlk | sb' | wn'mtm | w '' rḫ | ṣd	(١٨)
qm | wlḫrynhmw | bn | b'stm | wn	(١٩)
kytm | wbn | nḍ ' | wšṣy wtṯ ' yt | šn'	(٢٠)
m | b' lmqh ṯhwn b'l 'wm	(٢١)

الترجمة

(١) مرثد . . . . . .

(٢) أسد يغنم ابنا ذى مأذن



(نقش رقم ١)

(٣) أقيال شعب مأذن قدما لإ
(٤) لمقاه ثهوان سيد أوام هذا الصنم الذهبي
(٥) حمداً له (أو شاكرين إياه) لأنه أنقذ وحفظ جسم
(٦) سيدهما إلشرح يحضب ملك سبأ
(٧) وذى ريدان ابن فارع ينهب ملك
(٨) سبأ من مرض مرض به فى مدينة مارب و
(٩) ليداوم إلمقاه سيد أوام على
(١٠) انقاذ وحفظ وصيانة ووقاية جسم
(١١) سيدهما إلشرح يحضب ملك سبأو
(١٢) ذى ريدان ابن فارع ينهب ملك سبأ
(١٣) من مرض ونازلة أو أرق ومن كل نكاية
(١٤) وليمنح إلمقاه ثهوان سيد أوام عبد
(١٥) يه مرثد وأسد ابنى ذى مأذن
(١٦) الحظوة والرضى لدى سيدهما إلشرح يحضب
(١٧) ملك سبأ وذى ريدان ابن فارع ينـ
(١٨) ـهب ملك سبأ (وليعطهما) نعمة وشهوراً (أو عمراً مديداً)
(١٩) عديدة ولينقذهما من ضرر
(٢٠) ونكاية ومن ضعة وضرر وسعاية شانىء
(٢١) بحق إلمقاه ثهوان رب أوام.

التعليقات

١ — السطر الأول مكسور، ومن الجائز أن نقرأه كما يلى: مرثد م...... وبنهو أو وأخيهو، لأننا نعرف من السطر الخامس عشر فى هذا النقش أن أصحابه هما مرثدم وأسدم بنى ذ مأذ نم، وقد جاء اسم الشخص الثانى ولقبه فى السطر الثانى. [أسـ]ـدم يغنم، أما لقب الشخص الأول فلا نعرفه.

٢ — ٣: بنى ذ مأذنم. قول شعبن مأذنم = بنى ذ مأذنم [أ] قول شعبن مأذنم: من الجائز أن معنى — ذ مأذنم — هو نفس معنى، شعبن مأذنم المذكورة

فى السطر الثالث من هذا النقش أى أن حرف الذال يدل على القبيلة ، ولفظة — أقول — مثنى وتعود على صاحبى النقش وعلى ذلك نترجم النص السابق كما يلى : ابنا أو من أبناء شعب مأذن قيلا أو كبيرا شعب مأذن ! كما أنه من الجائز أيضاً أن تكون ذو بمعنى صاحب أو سيد ؛ ولفظة — أقول — جمعا وتعود على صاحبى النقش وعلى أبيهما سيد مأذن ، وقد اخترت المعنى الثانى !

١٠ — وشرح ورتشذ = وصيانة ووقاية :

هاتان اللفظتان مرادفتان للفظتين همن ومتعن المذكورتين معهما وجاءت لفظة — شرح — فى نقش CIH رقم ٥٨١ س ١٦ : ول يشرحن وشوف ومتعن = وليحفظ ويشمل بالرعاية وينقذ [1] . ولفظة رتشد افتعل من رشد التى تجىء كثيراً فى النقوش بمعنى وضع شيئاً تحت حماية إله ، ونترجم رتشد وهى مصدر بمعنى وقاية . صيانة حفظ .

١٣ — بن حلظم ومقيظم = من مرض وأرق أو نازلة :

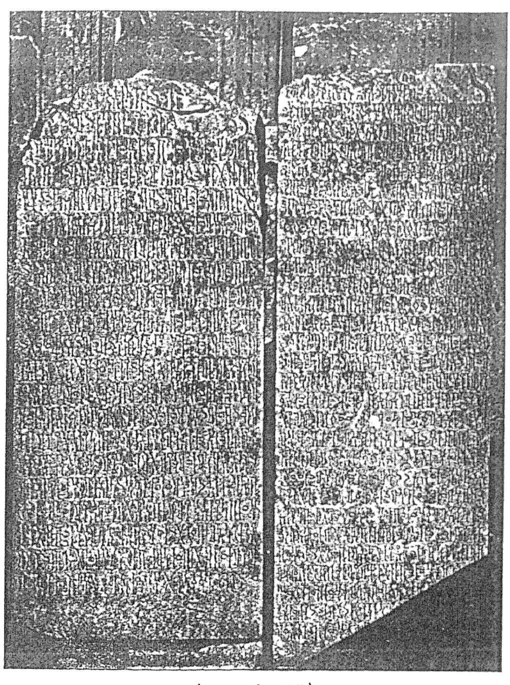
مقيظم اسم مشتق من فعل يقظ = تنبه . أرق = نازلة .

١٨ — أ أرخ ج أرخ = شهر = عمر . حياة :

جاءت لفظة أرخ بمعنى أمر فى كثير من النقوش العربية الجنوبية القديمة وجاء فى نقش معينى وهو نقش Jaussen رقم ٣٢ = RES رقم ٣٢٧٢ س ٤ — ٥ ما يلى : عمر خرفن وأرخن = عمر خريفان وأرخان = مدة السنة والشهر = طوال السنين والشهور .

٢ — النقش السادس

لوحة من الحجر الجيرى عليها نقش مكون من ٣٠ سطراً ، ومرسوم على يمين النقش شعار حية داخل إطار ، والنقش مكسور من أعلى ومن أسفل وذلك من أول السطر السابع والعشرين ، والسطر الأول مكسور كله ومشطوف وكذلك جزء كبير من السطر الثانى وبعضه مشطوف .



(نقش رقم ٢ ، ٣)

'wm | ṣlmn | ḥmdm | bḏt | hwïy | 'lmqhw | 'bdhw (٣)
hwf 'ṯt | bn | kbsym | bnmi' | wtbšrt | tbšrhw (٤)
kysqyn | wkbrn | 'rḏhmw | bn | 'mrn | ḏmlyn | b (٥)
wrḫ | bhw | stml'w | b'mhw | whwfyhmw | 'lmq (٦)
hw | bhwt | ml'n | wtbšrtn wsqy | sryhmw | ḏy (٧)
'd | w'tb | wḏbn | 'rḏ | tn'm | bhwt | wrḫn | w (٨)
'lmqhw | fwz' | šft | wtbšrn | 'bdhw | hwf'ṯ (٩)
t | wbny | kbsym | kysqyn |whšfqn | wh'mmn | m (١٠)
'ḥḏhmw | ḏyfd | wkl | 'rḏhmw | bkl | 'brq | dṯ ' (١١)
wḫrf | mhwtnm | w'lmqhw | ḏ | yz'n | ṣdq | whw (١٢)
fyn | 'bdhw | hwf'ṯt | wbny | kbsym | bkl | ' m (١٣)
l' | stml'w | wystml'n n | b'mhw | wls'd | ' l (١٤)
mqhw | 'bdhw | hwf'ṯt | bn | kbsym | ḥ zy | wr (١٥)
ḏw | mr'yhmw | s'dšmsm | 'sr' | wbnhw | mr (١٦)
ṯdm | yhḥmd | mlky sb' | wḏrydn | bny | ' (١٧)
lšrḥ | yḥḏb | mlk sb' | wḏrydn | wls ' (١٨)
dhmw | 'lmqhw | n'mtm | wwfym | wmngyt (١٩)
ṣdqm | ḏyhrḏwn | lbbhmw | wls'dhm (٢٠)
w | 'lmqhw | 'ṯmr | w'fql | ṣdqm | bn | kl (٢١)
'rḏhmw | w'srrhmw | wlwfyhmw | wwfy (٢٢)
'rḏhmw | wš'bhmw | tn'mm | wlḏt | yb (٢٣)
ryn | ' lmqhw | 'bdhw | hwf'ṯt | wbny | k (٢٤)
bsym | wš'bhmw | bn | b'stm | wnkym | w (٢٥)
bn | kl | nḏ' | wšṣy šn'm | b'ṯtr | whwb (٢٦)
s | w] 'lmqhw | wbḏt | ḥmym | wbḏt | b'dnm (٢٧)
wbšms | mlkn] | tnf | wb'lmqhw | b'l | š'ḥ (٢٨)
... wbšms | b'l] t | qyf | ršm | mrṯdw | hq (٢٩)
nythmw | 'ṯtr | whwbs | w'l] mqhw | b'l | 'wm (٣٠)

الترجمة

(١) . . . .

(٢) . . . بنو ذى نعمة قدموا لإلقاه ثهوان سيد

(٣) أوام هذا الصنم شكراً أو حمداً لأن إلقاه أنعم على

(٤) هو نعثت ابن (من آل) كبسى بالنعمة والبشرى التى بشره بها .
(٥) لكى يسقى ويوسع أرضه وفقاً لقانون شهر ذى مليان (الشتاء) فى
(٦) الشهر الذى سألوه فيه وأوفاهم إلمقاه حقهم بمنحهم
(٧) هذه النعمة والبشرى وسقاية بسرتهم (واديتهم) ذى
(٨) يَعْضُد وأنب (وسقاية ما يأتى) من أرض تنعم فى هذا الشهر و
(٩) ليداوم إلمقاه على المنّ وتبشير عبده هو نعثت
(١٠) وبنى كبسى (بالبشرى الحسنة) لكى يرووا وتزداد أو تكثر مياه
(١١) سدهم ذى يفد وكل أرضهم بربيع ممطر (أو بربيع كله بروق)
(١٢) وخريف دائم المطر وليستمر إلمقاه على تحقيق
(١٣) ومنح عبده هو نعثت وبنى كبسى كل
(١٤) الأمانى التى طلبوها ويطلبونها منه وليسعد إلمقاه
(١٥) عبده هو نعثت ابن (أو من آل كبسى) بحظوة
(١٦) ورضى سيدهم سعد شمس أسرع وابنه
(١٧) مرثد يحمد ملكى سبأ وذى ريدان ابنى
(١٨) إلشرح يحضب ملك سبأ وذى ريدان وليسعدهم
(١٩) إلمقاه بمنحهم نعمة وسلامة ومنجاة
(٢٠) صدق ترضى ألبابهم وليبهجهم (أو وليسعدهم)
(٢١) إلمقاه بمنحهم أثماراً وبقولاً وافرة من كل
(٢٢) أراضيهم ووديانهم وليحفظهم ويصن
(٢٣) أرضهم وشعبهم تنعم ولـ
(٢٤) ينقذ إلمقاه عبده هو نعثت وبنى كبسى
(٢٥) وشعبهم من (كل) بأساء ومن (كل) نكاية
(٢٦) ومن كل ضعة وأذاة شانىء بحق عثتر وهو
(٢٧) بس وإلمقاه وبذات حمى وبذات بعدان
(٢٨) وبحق شمس الملك تنوف وبحق إلمقاه سيد . . .
(٢٩) . . . وبحق شمس سيدة مذبح (هيكل) رشم ووضعوا
(٣٠) مقتنياتهم تحت حماية عثتر وهوبس وإلمقاه سيد أوام

١ — السطر الأول مكسور وتظهر فى صورة هذا النقش بعض بقايا الحروف ، ومن الجائز أن نقرأ أوله هكذا : هو فعثت بن كبسيم لأنه هو صاحب هذا النقش كما يظهر من السطر الرابع والتاسع والعاشر والثالث عشر والخامس عشر والرابع والعشرين .

٢ — . . سعمت :

من الجائز أن تكون هذه الحروف بقية . بنوذ نعمت كما فى نقشى ٦٩ ، ٧٠ من نقوش نامي[1] وهم أقيال شعبان سهمان .

٢ — ٣ : هقنيو . . . . . . ث . . . . . أوام = هقنيو [المقه] ذ [سهون بعل] أوم .

٤ — هو فعثت بن كبسيم :

وردت بنو كبسيم فى نقش Gl رقم ٥٩٥ = RES رقم ٣٤٤٠ = R ٤٧٧٩ س ١ ، ٣ ، كما جاءت — كبسين —' فى نقش CIH رقم ٥٨١ س ٣ ، وجاء فى المجلد الأول من كتاب نشر العرف لنبلاء اليمن بعد الألف لمحمد بن محمد ابن يحي بن أحمد زبارة ص ٢٤٩ مايلى : الكبسى بكسر الكاف وسكون الباء الموحدة ثم سين مهملة فياء النسبة إلى هجرة الكبس من قرى خولان العالية بينها وبين صنعاء مرحلة . وجاء فى تاريخ اليمن للشيخ عبد الواسع بن يحي الواسعى ص ٣٢ (الطبعة الثانية) ما يلى : وفى جنوب صنعاء الكبس بكسر الكاف وهى مدينة علم وفضل وأهلها أشراف وبها العنب الكثير وهى من بلاد خولان قبيلة مشهورة من قبائل اليمن .

تبشيرت :

من الجائز أن نقرأها — تبشيرة . ابشار بشرى . كما أنه من الجائز أن تكون جمعا ونقرأها — تبشيرات = بشائر .

---

(١) انظر نقوش سامية قديمة من جنوب بلاد العرب وشرحها ص ٨٩ ، ٩١

٥ — بن أمرن ذملين = وفقاً أو طبقاً لأمر أو لقانون ذى مليان (فصل من فصول السنة وقد يكون الشتاء) :

جاء فى نقش CIH رقم ١٧٤ س ٣ ما يلى : بقيظ ودثا وصرب وملي ؛ كما جاءت كلمة — ذمليت — اسم شهر فى نقش CIH رقم ١٠٦٥/١٠٦٦ س ٣

٨ — أرض تنعم = أرض تنعم أو تناعم .

جاء فى س ٢٣ من هذا النقش شعبهمو تنعمم ؛ وورد فى صفة جزيرة العرب للهمدانى ص ١٠٨ ما يلى : ووادى التناعم وفيه أودية منها سحر وصبر ، وجاء فى ص ٩ من هذا الكتاب : والذى يصب إلى خارد الجوف منها المر وسعوان والتناعم وغيمان . . . . الخ .

١٠ — هعممن : أكثر . زاد . عمَّم .

هعممن أفعل من عم أو عمَّم وجاء فى القاموس المحيط فى مادة عم ما يلى : وعمَّ الشىء عموماً شمل الجماعة .

١١ — مأخذهمو ذيفد : سدهم ذى يفد :

كما جاء فى نقش Jauss. Inscr. him. رقم ١٣١ س ٢ : مأخذهو يفد .
بكل أبرق دثا = بكل بروق الربيع = بربيع ممطر أو كله بروق أو كله مطر — بأمطار الربيع .

أبرق = أبرق أو أبراق ج برق ؛ وجاء فى نقش أخرى رقم ٦٣ س ١ : برق دثا وخرف؛ وقد ترجمه الأستاذ ريكمانس بما يلى : pluie orageuse de printemps et d'automne مطر الربيع العاصف والخريف [1] . وأخبرنى القاضى السياغى وهو من علماء اليمن أن برق معناها فى اليمن مطر ويقولون فى البرق القادم أى فى البرق الوسمى من السنة القادمة .

---

(١) أنظر المجلد الثانى An Archaeological Journey to Yemen ... Epigraphical Texts ص ٣٦

١٢ — وخرف مهوتنم = وخريف دائم المطر .

مهوتن اسم مشتق من هوتن افعل من وتن ، وجاء في القاموس المحيط في مادة وتن ما يلي : الواتن . . . والماء المعين الدائم . ومن الجائز أنها تقابل في اللغة العبرية «.....» = دائم الجريان .

١٤ — ستملأو ويستملأن بعمهو = التي طلبوها ويطلبونها منه .

١٦ — ٧ — سعد شمسم أسرع وبنهو مرثدم يهحمد ملكى سبأ وذريدن :

ورد اسم الملك الأول في نقش R رقم ٤٠٤٠ س ٢ كما يلي : سعدشمسم أسرو ، وصحة اللقب أسرع كما هو واضح جلي في الصورة ، وهو كما جاء في هذا النقش جزء من لقب الملك الثاني ، ولذلك نقرأ السطرين الثاني والثالث من نقش Ryckmans كما يلي : سعدشمسم أسرع وبنهو مرثدم يهحمد ملكى سبأو ذريدان :

٢٢ — ٢٣ — ولذت يبرين = ولينقذ :

يبرى مضارع برى وتقابل بَرِئَ من في اللغة العربية .

٢٦ — ٢٧ — وهوب . . . إلمقهو = وهوبس وإلمقهو .

٢٨ — . . . تنف = وبشمس ملكن تنف .

٢٩ — . . . . . تت قيف رشم = وبشمس بعلت قيف رشم .

رشم اسم للهيكل أو المذبح وقد جاء اسم قبيلة كما جاء ذرشم في نقش Gl رقم ١٦٠٦ س ٢٣

٢٩ — ٣٠ — ورثد وهقـ . . . مقهو = ورثدو هقنيتهمو عثتر وهوبس وإلمقهو .

٣ — النقش السابع

لوحة من الحجر الجيري قائمة على يسار اللوحة السابقة ومكتوب عليها بخط محفور نقش مكون من ٢١ سطراً ، ومرسوم على يمين السطرين الأولين شعار حية في داخل إطار ، والشعار مكسور ولا يظهر منه إلا جزؤه الأسفل وكذلك السطر الأول ، والنقش مكسور من جهة اليسار من أعلى حتى نهاية السطر الثالث من النقش .

['lrm |] yg'r | bn | sḫymm | ['qwl] (١)
s'bn | sm]'y | šlṯn | ḏhgrm | bq [ny] (٢)
'lmqhw | ṯhwn | b'l | 'wm | ṣlmnhn | ḥmd (٣)
m | bḏt | hwfy | 'lmqh | 'bdhw | 'lrm | bsb (٤)
'ty | sb'w | ġzy | 'rḍ | ḫwln | gddn | bkn | wqhh (٥)
mw | mr'hmw | wtrm | yh'mn | mlk | sb' | w ḏry (٦)
dn | bn | 'lšrḥ | yḥḍb | mlk | sb' | wḏrydn | 'ḏ (٧)
rn | b'm | 'š'bn | ḫwln | bḫṭy' | hḫṭ'w | b'mr (٨)
'hmw | 'mlk | sb' | wyṯbrw | whlqḥn | hmt | 'š'b (٩)
n | ḫwln | gddn | wḏkyn | kwnhmw | wy'tyw | b wfy (١٠)
m | wmqḥm | wmngt | ṣdqm | ḏhrdw | mr'hmw | wtr (١١)
m | yh'mn | mlk | sb' | wḏrydn | wlḏt | yz'n | 'l (١٢)
mqh | s'd | 'bdhw | 'lrm | n'mtm | wmngt | ṣdq (١٣)
m | wrḍw | mr'hmw | wtrm | yh'mn | mlk | sb' | wḏ (١٤)
rydn | wls'd | 'lmqh | 'dmhw | bny | sḫymm | b (١٥)
ry |''ḏnm | wmqytm | w'ṯmr | w'fql | ṣdqm (١٦)
bn | kl | 'rḍhmw | wl | 'ḫrn | 'lmqh | 'ln | 'dm (١٧)
hw | bny | sḫymm | b'stm | wnkym | wnḍ' | wš (١٨)
ṣy | šn'm | b'ṯtr | whwbs | w'lmqh | wbḏt | ḥ (١٩)
mym | wbḏt | b'dnm | wb | šymhmw | t'lb | rymm (٢٠)
wrṯdw | hqnythmw | 'lmqh | b'l | 'wm (٢١)

الترجمة

(١) إلرام يجعر من قبيلة سخيم أقيال
(٢) شعب سمعى ثلث ذى هجر قدّم
(٣) لإلمقاه ثهوان رب أوام هذين الصنمين شكراً (أو حامدين له)
(٤) لأن إلمقاه منّ على عبده إلرام بالسلامة فى الغزو
(٥) تين اللتان غزوا فيها أرض خولان جديدان حين أمر
(٦) هم سيدهم وتر يهأمن ملك سبأ وذى
(٧) ريدان ابن إلشرح يحضب ملك سبأ وذى ريدان أن يناصروه
(٨) ضد شعوب خولان بسبب الخطايا أو الأخطاء التى ارتكبوها ضد

(٩) سادتهم ملوك سبأ فهزموا وشردوا شعوب

(١٠) خولان جديدان هذه وقضوا عليهم (أو أزالوهم من مكانهم) وعادوا بسلام

(١١) وحظ ونجاة حقة أرضت سيدهم وتر

(١٢) يهأمن ملك سبأ وذى ريدان وليداوم

(١٣) إلقاه على إسعاد إلرام بمنحه نعمة ونجاة حقة

(١٤) ورضى سيدهم وتر يهأمن ملك سبأ وذي

(١٥) ريدان وليسعد إلقاه عبيده بني سخيم بز

(١٦) يادة أموالهم وسلطاتهم وبمنحهم أثماراً وبقولاً وافرة

(١٧) من كل أرضهم وليبعد عن عبيد

(١٨) ه بنى سخيم بأساء ونكاية وضعة

(١٩) وضرر شانىء بحق عثتر وهوبس وإلقاه وبحق ذات

(٢٠) حمّى وبحق ذات بعدان وبحق حاميهم تألب ريام

(٢١) ووضعوا مقتنياتهم تحت حماية إلقاه رب أوام

التعليقات

١ — . . . . يجعر = إلرم يجعر :

إلرام صاحب هذا النقش وقد ورد فى س ٤ ، ١٣ من هذا النقش ، يجعر لقبه ، وقد جاءت لفظة يجعر لقبا من قبل فى النقوش [١] ، ومن الجائز أن نكمّل السطر الأول من نقش .Mo. Mi. Sab رقم ٢٤ كما يلى : [إلرم] يجعر بن سخيم .

١ — ٢ — سخيمم . . . . عى = سخيمم [أقول شعبن سمـ] ـعى :

كما فى نقش .Mo. Mi. Sab رقم ٢٤ س ١ — ٢

٢ — هقـ . . . . = هقنى :

ومن الجائز أيضاً أن يكون الفعل مسنداً لضمير الغائبين أي هقنيو ، ويعود الضمير على بني سخيم .

(١) أنظر Ryck. N.P.S. ج ٢ ص [illegible]

٢ — ٣ — حمـ . م = حمدم .

٥ — خولن جددن :

وردت لفظة جددن اسما لهيكل تألب ريام فى نقش CIH رقم ٣٥٤ س ٥ و CIH رقم ٣٥٥ س ٣[1] ؛ ومن الجائز أن يكون معنى النص هو خولان التى تتدس أو صاحبة هيكل جديدان الذى يعبد فيه الإله تألب ريام ا ، ومن الجائز أيضاً أنها لقب لقبيلة خولان ، وقد تكون خولان جديدان مثل خولان العالية التى تسكن الجبال الكائنة شرق صنعاء ، وجاء فى تاج العروس للزبيدي : جداد بطن من خولان :

٦ — ٧ — وترم يهأمن ملك سبأ وذريدن :

جاء اسم هذا الملك بدون لقب مع اسم أبيه إلشرح يحضب فى نقش Mo. Mi. رقم ٢٤ = R رقم ٣٣٩٠ س٧ ، كما جاء فى نقش Mo. Mi. Him. رقم ٣٥ = R Sab. رقم ٤١٥٠ س ٧ — ٨ وكذلك فى نقش أحمد فخرى رقم ٩٥ + ٩٤ س ٢ [2] ، ويحمل فى نقشنا لقب يهأمن ويحمل اسم ملك سبأ وذى ريدان .

٧ — ٨ — عذرن بعم :

تقع هذه الجملة فى جواب الفعل وقهمو الوارد فى السطرين الخامس والسادس ونترجم عذر يساعد . نصر أو ناصر ولفظة بعم مكونة من بن + عم ونترجمها بمعنى ضد . على .

٨ — خطيأ = خطايا وهى جمع خطيأت = خطيئة .

٨ — ٩ — بأمر أهمو = ضد سادتهم .

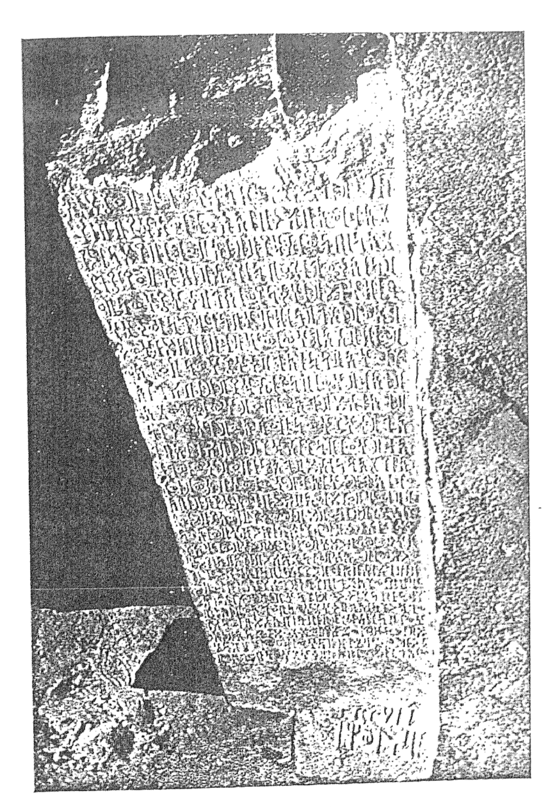
٩ — وهلقحن :

هلقح أفعل من لقح ، وقد جاء الفعل لقح فى نقش فخرى رقم ٤٥ س ٤ وورد فى نقش CIH رقم ١٥٥ س ٤ ، ولقح فى العبرية معناها أخذ ، ونترجم هذا الفعل بمعنى وأخذوهم أخذ عزيز مقتدر أو شردوهم أو بددوا شملهم .

---

(١) أنظر Ryck. N. P.S. ج ١ ص ٣٢٧

(١) Ryckmans, Epigraphical Texts ص ٦٠



(نقش رقم ٤)

١٠ — ذكين كونهمو :

من الجائز أن ذكى تقابل זכך في العبرية ومعناها سحق . كما أنها من الجائز أن تقابل ذكا فى اللغة العربية و זכה فى العبرية = طهر ، وقد جاءت ذكى من قبل فى نقش CIH رقم ٥٤١ [١] وقد اختلف المستشرقون فى تفسيرها ومن الجائز أن نترجم ذكين كونهمو بـ : أزالوا أو طهروا كونهم أو مكانهم = سحقوهم . قضوا عليهم فأزالوهم أو طهروا مكانهم منهم .

١١ — مقحم :

وجود هذه الكلمة بين : ويأتيو بوفيم ، منجت صدقم قد يدل على أنها مرادفة لـ : وفيم ومنجت ، وجاءت — مقحم فى نقوش بناء وفى نقوش حربية كما فى هذا النقش [٢] وترجمناها بحظ أو كسب .

١٧ — أخر = أخّر = أبعد . أنقذ .

علن = عل ومؤكدة بنون التوكيد = عن . من .

٤ — النقش الثامن

لوحة كبيرة من الحجر الجيرى عليها نقش مكون من ٢٨ سطراً ، ومرسوم على يمين السطرين الأولين شعار حية داخل إطار والسطر الأول مكسور وكذلك أول السطر الثانى .

* * *

(١) ....

(٢) | m ... | wbnyhw | ḥm'ṯt | '

(٣) z'd | w'bkrb | 's'd | wsẖymm | y

(٤) z'n | bnw | sẖymm | 'b'l |bytn | rȳ

(٥) mn | 'qwl | ś'bn | yrsm | dsm'y | ṯlṯ

(٦) n | ḏhgrm | hqnyw | 'lmqh ṯhwn b'

(٧) l'wm | ṣlmn | ḏḏhbn | ḫgn | wqhh

(٨) mw | bms'lhw | wḫmdm | bḏt | hwf

(٩) y | wh'mnn | 'lmqhṯ'hwn b'l 'w

---

(١) كما جاءت فى نقش R ٥٠٦ س ٤ ، ٥٠٧ س ٤ و ٦ ، ٥٠٨ س ٣

(٢) أنظر Mo. Mi. Sab. ص ١٧٨ — ١٧٩

(١٠) m | 'dmhw | bny | sẖymm | bkl | '
(١١) ml' | stml'w | b'mhw | wlwz'
(١٢) 'lmqh ṯhwn b'l'wm | hwfyn
(١٣) 'dmhw | bny | sẖymm | bkl | 'ml
(١٤) ' | yz'nn | stml'n | b'mhw | wls
(١٥) 'd | 'lmqh | 'dmhw | whb'wm | w.
(١٦) . m | wḥm'ṯt | w'bkrb | wsẖymm | bn
(١٧) y | sẖymm | n'mtm | wwfym | w'ṯmr | w'
(١٨) fql | ṣdqm | 'dy | kl | 'rḍhmw | ' 'n
(١٩) bhmw | w'brthmw | wlẖmrhmw | hẓy
(٢٠) wrḍw | mr'hmw | nš'krb | y'mn | yrḥ
(٢١) b | mlk | sb' | wḏrydn | bn | 'lšrḥ | y
(٢٢) ḥḍb | wy'zl | byn | mlky | sb' | wḏr
(٢٣) ydn | bny | fr'm | ynhb | mlk | sb'
(٢٤) wlẖryn | 'lmqh ṯhwn b'l 'wm | 'dm
(٢٥) hw | bny | sẖymm | bn | b'stm | wnky
(٢٦) tm | wnḍ' | wšsy | wtṯ'yt | šn'm | ḏ
(٢٧) qrb | w [ḏ] rḥq | ḏbnhw | d'w | wḏbnh
(٢٨) w | 'l | d'w | b'lmqh ṯhwn b'l'wm

الترجمـــة

(١) . . . .
(٢) . . . وأبناؤه حمعثت أ
(٣) زأد وأبكرب أسعد وسُخيم يـ
(٤) ذأن أبناء سُخيم سادة البيت (الهيكل) ريد
(٥) ىمان سادة الشعب يرسم من قبيلة سمعى ثلث
(٦) ذى هجر قدموا لإلمقاه ثهوان سيد
(٧) أوام هذا الصنم الذهبي كما أمر
(٨) هم بوحيه وحمداً (أى وحامدين إياه) لأنه أنعم
(٩) وأسبغ إلمقاه ثهوان سيد أوا
(١٠) م على عبيده بنى سخيم كل

(١١) الأمانى التى طلبوها منه وليداوم
(١٢) إلمقاه ثهوان سيد أوام على منح
(١٣) عبيده بنى سخيم كل الأمانى
(١٤) التى يستمرون على طلبها منه وليـ
(١٥) سعد إلمقاه وهب أوام و
(١٦) . م وحمعثت وأبيكرب وسخيم أبناء
(١٧) سخيم (بمنحهم) نعمة وسلاما وأثمـاراً
(١٨) وبقولا وافرة فى كل أرضهم ومزارع أعـ
(١٩) سنابهم وبلادهم وليمنحهم حظوة
(٢٠) ورضى سيدهم نشأكرب يأمن يرحـ
(٢١) سب ملك سبأ وذى ريدان إبن إلشرح
(٢٢) يحضب ويازل باين ملـكى سبأ وذى
(٢٣) ريدان ابنى فارع ينهب ملك سبأ
(٢٤) ولينقذ إلمقاه ثهوان سيد أوام عبيد
(٢٥) ه بنى سخيم من ضرر ونكاية
(٢٦) وضعة وأذاة وسعاية شانىء
(٢٧) قريب أو بعيد من يعرفه منهم (أى من الكارهين له)
(٢٨) أو من لم يعرفه بحق إلمقاه سيد أوام

التعليقات

٣ — وسخيمم :

اسم علم ولقبه يزأن وقد دعى باسم أسرته ، وجاء كاسم علم فى نقش CIH رقم ٣٢٤ س ١ [1]

٤ — ٥ — أبعل بيتن ريمن :

نعلم من نقش S.E. رقم ٨ = RES رقم ٤١٩٠ أن جماعة من بنى سخيم

---

(١) أنظر Ryck. N.P.S. ج ١ س ٢٠٦

قدموا لحاميهم تألب ريام سيد رحبان صنما لسلامتهم وسلامة بيتهم ريمان : ونجد في نقش R ٤١٩٨ س ٤ ما يلي : و [بعل بيتن ر] يمن = ورب البيت ريمان .

٥ — أقول شعبن يرسم ذ سمعى = أقيال أو أكابر شعب يرسم سمعى :

نجد في نقش SE رقم ٨ = R رقم ٤١٩٠ أن بني سخيم أقيال شعبان سمعى ثلث ذي هجر (ثلث سكان هجر) قدموا لحاميهم صنما لسلامتهم وسلامة قيلهم (رئيسهم) وسلامة شعبهم يرسم ثلث ذي هجر س ٨ — ٩

٩ — وهأمن = وحقق وأسبغ :

هأمن أفعل من فعل أمن .

٢٦ — تنعيت = سعاية . وشاية ، نميمة :

جاءت هذه اللفظة في نقش CIH رقم ٤١١ س ٨ : وشصيت وشمت وتنعت شنأم = وضرر وشماتة وسعاية شانيء .

٢٧ — ٢٨ : ذبنهو دعو وذبنهو أل دعو .

كما جاء في نقش CIH رقم ٤١١ س ٩ ولفظة دعو تقابل فعل دعا في العربية ومعناها صاح = استغاث ، والضمير في بنهو يعود على الشانيء ، كما أن دعى في العربية معناها سمّى = ذكر اسم فلان أي أن معنى النص هو كما يلي : الذى منه أي من الشانيء سمّى أو دعا أو الذى لم يسم أو لم يذكر اسمه = الذى عرفه أو الذى لم يعرفه [1] من الكارهين له .

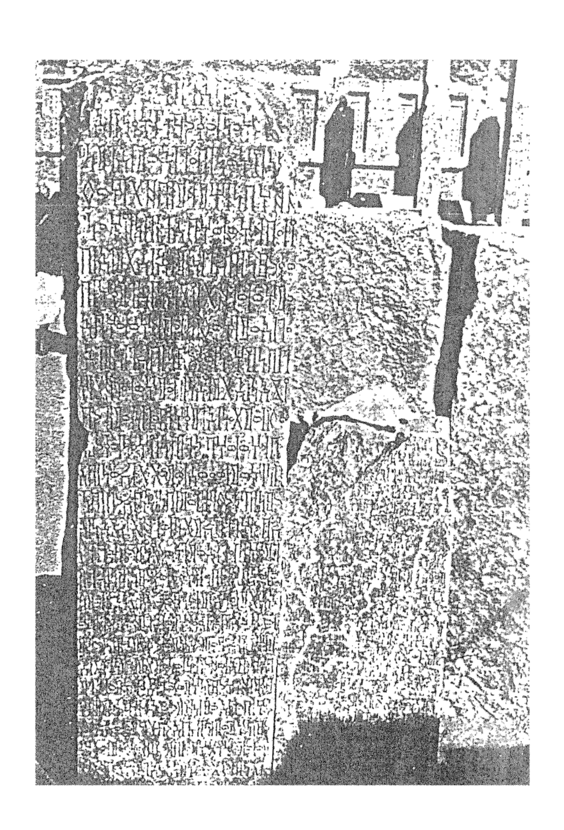
٥ — النقش التاسع

لوحة كبيرة من الحجر الجيرى عليها نقش مكون من ٢٧ حرفا ، ومرسوم على يمين السطرين الأولين شعار حية داخل إطار ، والشعار مكسور ولا يظهر في الصورة إلا جزء من الإطار ومعظم السطر الأول مكسور .

* * *

whb'l	[l y	(١)
h'n | wqrdn | hqny | 'l		(٢)

(١) أنظر Mo. Mi. Him. ص ٣٠ : دعو = ידע و שׁוע في العبرية .



(نقش رقم ٥٠٦)

mq] h | ṯhwn | b‘l | ’wm | ṣlmn (٣)
ḏhbn | ḥmdm | bḏt | hwf (٤)
..ʿbdhw | whb’l | bn | yh‘n (٥)
wqrḍn | bkl | ’ml’ | stml’ | b (٦)
‘bdhw | wlḏt | yz’n | ’lmqh | b (٧)
.. | ’wm | hwfyn | ‘bdhw | whb’ (٨)
l | bn | yh‘n | wqrḍn | bkl | ’ml’ (٩)
yz’n | stml’n | b’mbw | wlḏt | h (١٠)
wfy | wmt‘n | ’lmqh | b‘l | ’wm | grb (١١)
‘] bdhw | whb’l | bn | yh‘n | wqrḍn (١٢)
bn | ḫwm | w’ws | wmwtt | kwn | b’ (١٣)
rḍn | bḫrf | ḥywm | bn | ’bkrb | bn (١٤)
kbr | ḫll | ṯkmtn | wlḏt | yz’n | ’ (١٥)
lmqh | b‘l | ’wm | hwfyn | grb | ‘bdh (١٦)
w | whb’l | bn | yh‘n | wqrḍn | bn | kl | b (١٧)
’stm | wnkym | wnḍ’ | wšṣy | šn’m | wmn (١٨)
gwt | sw’m | wl | s‘dhmw | ’lmqh | ṯhwn | b ‘l | ’w (١٩)
m | ḥẓy | wrḍw | mr’hmw | rbšmsm | nmrn | m (٢٠)
lk | sb’ | wḏrydn | wn‘mtm | wmngyt | ṣ (٢١)
dqm | ḏhrḍynhmw | wl | s‘dhmw | ’lm (٢٢)
qh | b‘l | ’wm | ’tmr | w’fql | ṣdqm | ḏyh (٢٣)
rḍynhmw | bn | kl | ’rḍthmw | w’srrh (٢٤)
mw | wmfnythmw | bmryb | wnšqm | wrh (٢٥)
btn | b’ṯtr | whbs | w’lmqh | wbḏt | ḥ (٢٦)
mym | wb | ḏt | b‘dnm | wbšm [s | mlkn | twf. (٢٧)

الترجمة

(١) وهبئيل . . . . . ين
(٢) ـيهعان وقرضان قدم لإ لـ
(٣) ـمقاه ثهوان سيد أوام هذا الصنم
(٤) الذهبي حمدا (أو شاكراً إياه) لأنه أنعم
(٥) على عبده وهبئيل ابن يهعان

(٦) وقرضان بكل الأمانى التى طلبها
(٧) منه وليداوم إلمقاه
(٨) رب أوام على إعطاء عبده وهبئيل
(٩) ابن يهان وقرضان كل الأمانى
(١٠) التي يطلبها منه ولأن
(١١) إلمقاه رب أوام حفظ وأنقذ جسد
(١٢) عبده وهبئيل ابن يهان وقرضان
(١٣) من مرض ووباء وموت كان فى الأر
(١٤) رض سنة حيوم ابن أبيكرب ابن
(١٥) كبير خليل ثكمتان وليداوم
(١٦) إلمقاه رب أوام على سلامة جسد عبده
(١٧) وهبئيل ابن يهان وقرضان من كل
(١٨) ضرر شانىء ونكايته وضعته وأذاته ومن كل
(١٩) نازلة سوء وليسعدهم إلمقاه ثهوان سيد
(٢٠) أوام بمنحهم الحظوة والرضى عند سيدهم رب شمس غران
(٢١) ملك سبأ وذى ريدان وبمنحهم نعمة ومنجاة
(٢٢) صدق ترضيهم وليسعدهم إلمقاه
(٢٣) رب أوام بمنحهم أثمـاراً وبقولا وافرة
(٢٤) ترضيهم من كل أراضيهم ووديانهم
(٢٥) وقنواتهم فى مأرب ونشق ورحـ
(٢٦) ـبتان بحق عثتر وهوبس وإلمقاه وبحق ذات
حمى وذات بعدان وبحق شمس الملك تنوف

التعليقات

١ ـــ . . بـ أل ا . . . = وهـ [ـبئيل . . . . . . يـ

وهبئيل مكتوب فى أول السطر والواو والهـاء مخدوشتان ولكن يظهر فى الصورة بعض آثارها ومكتوب بعد اسم وهبئيل فاصل وآثار حرف باء

ثم السطر بعد ذلك مكسور ومخدوش ونعلم من السطر الخامس والثامن والتاسع والثانى عشر والسابع عشر أن وهبئيل هو ابن يهعان وقرضان ، ونجد فى أول السطر الثانى مكتوب ثلاثة حروف من اسم يهعان ، ومن الجائز أن الباء هى أول حرف من لقب وهبئيل ا

١ — ٢ : سهعن = [يـ] ـسهعن = يهعان

٢ — وقرضن :

اسم قبيلة وردت فى نقش RES رقم ٤٥٧٩ ، ٤٠٨٤ ، وجاء فى نقش نخرى رقم ٧٢ س ١ — ٢ ما يلى : وهبئيل وبنهو ثوبين وشكرم بنو قرضن ، ومن الجائز أن وهبئيل المذكور فى نقش نخرى هو نفس وهبئيل المذكور فى نقشنا ، وورد قرضن فى نقش الأب Jamme رقم ٣٣٩ س ٢ (١) .

٢ — ٣ : الـ . . . هـ = الـ [سنة] ـة = إلقاء .

٩ — ١٠ : بكل أملأ ىزأن ستملأن :

معنى هذا التركيب هو : بكل الأمانى التى يستمر فى طلبها أو التى يطلبها وىزأن تدل فى هذا التركيب على الاستقبال ، ويشبه هذا التركيب التركيب الموجود فى النقش الثانى س ١٣ — ١٤ من هذه المجموعة وهو : بكل أملأ ستملأو ويستملأن .

١٠ — ١١ : ولذت هوفى :

ولذت فى هذا التركيب معناها معنى بذت = لأن . لأجل .

١٣ — بن خوم = من وباء ، أو مرض :

جاءت هذه الكلمة فى نقش .Mo. mi. Him رقم ٦٢١ وهى من خام ووخم فى اللغة العربية (٢) .

وعوس وموتت = وتوباء وموت (وتموتة) :

(١) أنظر A Jamme, Pièces Epigraphiques de Heid Bin'Aqil س ١٨٠

(٢) .Mo. Mi. Him س ٢٦

جاء فى نقش CIH رقم ٥٥٧ س٥ مايلى : بن عوس وموتن كون بكل أرضن

ووزد فى نقش CIH ٢١ رقم ٥٤١ س ٧٢ — ٧٣ مايلى : كن ضللم وعوسم بأشعبن وهجرن .

١٤ — ١٥ : بخرف حيوم بن أبكرب بن كبر خلل ثكمتن :

جاء فى نقش ٩٠٤ س ١٩ ما يلى : ذخرف نشأ كرب بن كبر خلل ، وأسرة خليل من الأسر التى كانت تؤرخ بها الكتابات السبأية مثل أسرة فضخم ، جزفرم ، خرمت ، بهسنحم ، هو فعثت صوءم [٣] . ولفظة ثكمتن = ثكمتان تلحق ببعض أسماء الأسر التى تؤرخ بها النقوش ، ومن الجائز أنها اسم قبيلة أو جماعة تخضع أو تنتمى إليها هذه الأسر مثل : بن فضحم بن ثكمتن فى نقش CIH رقم ٦٠٤ = R رقم ٢٧٧٤ س ١٣ ، بن حزمت ثكمتن فى نقش CIH رقم ٣٨٠ س ٤ — ٥ ، ابن حزفرم ذ ضمرن ثكمتن فى نقش نخرى رقم ٣٠ س ٩

١٨ — ١٩ : ومنجوت سوءم = ونازلة سوء .

منجوت مشتقة من نجو ، وجاء فى نقش نخرى رقم ٧١ س ٩ مايلى : كل مثبرم ومنجوم = بكل دمار وتلف أو خبيارة أو كل دمار ونازلة .

٢٠ — ٢١ : ربشمسم نمرن ملك سبأ وذريدن = رب شمس نمران ملك سبأ وذى ريدان .

كما فى نقش .Mo. Mi. Him رقم ٢١ س ٧ — ٨ ، ١١ — ١٢ .

٢٦ — وهبس = وهوبس .

هبس كتابة ناقصة لـ : هوبس وقد وردت ناقصة كثيراً فى النقوش .

٦ — النقش العاشر

لوحة كبيرة من الحجر الجيرى مقامة بجوار النقش السابق ، وهى مشطوفة ومكسورة من جهة اليسار ، والظاهر فى الصورة ١٨ سطراً ، ومرسوم على يمين السطرين الأولين شعار حية داخل إطار .

---

(٣) Mo. Mi. Sab. ص ٣

(١) nš'k [rb | y'mn | yhrḥb | mlk]
(٢) sb' | wḏ [rydn | bn | 'lšrḥ | y
(٣) ḥ [ḍb | wy'zl | byn [l mlky sb' | w
(٤) ḏ] rydn | hqny | 'lmqh ṯ [hwn b 'l'
(٥) wm | ḏn | ṣlmn | ḏḏhbn | ḥmdm | bḏ.
(٦) t | hwfyhw | b'ml' | stml' [n | b'
(٧) m] hw | bḏt | stwkl | b'mhw | bwrẖn [lḏ]
(٨) ḥbs | w'ṯtr | ḏẖrf | nš'krb | bn
(٩) m'dkrb | bn | ḥḏmt | ṯnyn | wlwz
(١٠) ' | 'lmqh ṯhwn b'l'wm | ṣdq | w
(١١) hwfyn | 'bdhw | nš'krb | y'mn | y
(١٢) hrḥb | mlḳ | sb' | wḏrydn | bn | 'l
(١٣) šrḥ | yḥḍb | wy'zl | byn | mlky | s
(١٤) b' | wḏrydn | bkl | 'ml' | whwkl
(١٥) . yz'n | stml'n | wstwkln | ẖyl |
(١٦) 'lmqh [l] w'lmqh ṯhwn b'l 'wm | fl
(١٧) šmn | wfy | grb | 'bdhw | nš'krb
(١٨) y'mn | yhrḥb | mlk | sb' | wḏr

الترجمة

(١) نشأ كرب يأمن يهرحب ملك
(٢) سبأو ذى ريدان ابن إلشرح
(٣) يحضب ويازل بان ملكى سبأو
(٤) ذى ريدان قدم لإلمقاه ثهوان رب
(٥) أوام هذا الصنم الذهبى جداً لأنه
(٦) حقق له كل الأمانى التى طلبها
(٧) منه ولأنه طلب أن يشمله بحمايته فى شهر ذى
(٨) هوبس وعثتر من السنة الثانية من حكم نشأ كرب ابن
(٩) معدى كرب ابن حذمت وليداوم
(١٠) إلمقاه ثهوان رب أوام على تحقيق و

(١١) على الانعام على عبده نشأ كرب يأمن
(١٢) يهرحب ملك سبأ وذى ريدان ابن
(١٣) إلشرح يحضب ويإزل باين ملكى
(١٤) سبأ وذى ريدان (بمنحه) كل الأمانى والحماية
(١٥) التى يداوم على طلبها منه وفي سؤاله أن يستظل بقدرة
(١٦) إلمقاه ، و إلمقاه ثهوان رب أوام وليـ
(١٧) حفظ سلامة جسد عبده نشأ كرب
(١٨) يأمن يهرحب ملك سبأ وذى
(١٩) ريدان . . . .

التعليقات

١ — نشأ ك . . . = نشأ كـ [ـرب يأمن يهرحب ملك .

كما جاء فى السطرين ١١ و ١٢ والسطرين ١٧ و ١٨ من هذا النقش ، ونشأ كرب يأمن يهرحب من ملوك سبأ وذى ريدان ، وقد جاء فى نقش أخرى رقم ٣ س١ و ٧٦ س١ و RES رقم ٤١٩١ س ٤ — ٥ و ٤٢٣٢ س ١٤—١٦ . . . الخ

٢ — ٣ : وذ . . . . حضب = وذ [ريدن بن إلشرح يـ] حضب .

٣ — ٤ : ويإزل بين . . . . . ريدن = ويإزل بين [ملكي سبأ وذ] ريدن .

٤ — ٥ : إلمقه ثـ . . . . . وم = إلمقه ثـ [ـهون بعل ا] وم .

٥ — ٦ : صلمن ذذهبن . . . . ـت = صلمن ذذهبن [حمدم بذ] ت .

٦ — ٧ : ستملا . . . . هو = ستملا [ن يعمـ] ـهو .

٧ — بذت ستوكل بعمهو = ولأنه سأله التوكلة عليه أو طلب منه أن يلوذ بحمايته ويشمله برعايته

٨ — بورخن = بورخان = فى شهر .

الظاهر فى الصورة : لورخن = لشهر ، ومن الجائز أنها تستخدم فى التاريخ

كما استخدمت في نقشي Mo. Mi. Sab. رقم ١٥٠ س ٦ و ١٥٣ س ٤ مع اختلاف بين هذه النقش وهذه الاستشهادات إذ أن في النقشين السابقين يستخدم ذ لـ = بمعنى لسنة وفي هذا النقش دخلت اللام على كلمة شهر ا

٧ — ٨ : . هبس وعثتر = [ذ] هبس وعثتر .

هما اسما شهرين ، وهبس كتابة ناقصة لاسم الاله هوبس ، وقد جاء ناقصاً في النقش السابق كما جاء أيضاً في نقش CIH رقم ٣٩٨ س ١٩ ، وجاء : ذعثتر اسم شهر في نقش CIH رقم ٥٤٧ س ٧ — ٨ .

٨ — ٩ : ذخرف نشأ كرب بن معد كرب بن حذمت ثنين .

أسرة حذمت من الأسر السبأية التي كان السبأيون يورخون بها نقوشهم وقد جاءت في نقش Gl رقم ٩٠٤ س ١٠ و Gl ٥١٦ = R ٣٩٥٩ س ٤ و CIH رقم ٣٨٠ س ٥ و CIH رقم ٨٣ س ٦

١٤ — ١٥ : بكل أملأ وهوكل يزأن ستملأن وستوكلن = بكل الأماني التي يستمر في طلبها منه والتوكل أو الحماية أو الرعاية التي يستمر في طلبها منه .

وجاء في نقش CIH رقم ٢٨٩ س ١٥ ما يلي : بوفيم وحمدم وهوكلم = بسلام وحمد ورعاية ، وهي كما في نقشنا لها نفس معنى — ستوكل — وقد ترجمناها بمعنى توكل على = اتكل على . اعتمد على . لاذ ب .

١٦ — ١٧ : فليشمن وفي جرب .

يشم مضارع شيم = حمى وقد جاء في نقش CIH رقم ٣٤٩ س ٦ ما يلي : يزأن شيم وفيهمو = وليداوم على صيانة سلامتهم .

١٨ — ١٩ : وذر . . . . = وذريدان .

بين التشيع وأدب الصوفية بمصر

فى عصر الأيوبيين والمماليك

للدكتور محمد كامل حسين

— ١ —

كان التصوف من الظواهر اللافتة فى الحياة المصرية فى عصر الأيوبيين والعصور التى تلت هذا العصر ، فقد فتن الشعب المصرى على تفاوت طبقاته الاجتماعية واختلاف درجاته العقلية بهذه الحركة الصوفية التى أخذت تقوى وتنتشر فى البلاد ، حتى إن بين طبقة الفقهاء من عرف بالتصوف بالرغم من الخلاف التقليدى الذى كان بين فقهاء المسلمين والصوفية فى جميع بلدان العالم الإسلامى ، ويذكر المؤرخون على سبيل المثال من الفقهاء المتصوفين بمصر أبا عمرو عثمان بن مرزوق القرشى المتوفى سنة ٥٦٤ هـ الذى كان يفتى بمصر على مذهب الإمام أحمد بن حنبل ، ودرس وناظر وأملى ، ومع ما عرف عنه من هذه الناحية الفقهية فقد كان شيخاً من شيوخ الصوفية وإليه انتهت تربية المريدين [١] ، وتولى قاضى القضاة بمصر تقى الدين عبد الرحمن بن ذى الرياستين الوزير الصاحب قاضي القضاة تاج الدين بن بنت الأعز مشيخة خانقاه سعيد السعداء [٢] ، وكان القاضى الفقيه عز الدين بن عبد السلام متصوفاً وله كتب في التصوف [٣] ، وكان الفقيه عبد الرحمن بن أحمد بن الشهاب

---

(١) الشعرانى : الطبقات ج ١ ص ١٤٩

(٢) المقريزى : الخطط ج ٤ ص ٢٧٣

(٣) السبكى : الطبقات ج ٥ ص ٨٠

الأطفيحي من المتصوفة وولي مشيخة الصوفية بتربة يونس الدوادار [1] ، وكان القاضي تقي الدين السبكي المتوفى سنة ٧٥٦ هـ يقول :

وطريقة الشيخ الجنيد وصحبه والسالكين سبيلهم بهم اقتد
واقصد بعلمك وجه ربك خالصا تظفر سبيل الصالحين وتهتد [2]

وهذه ظاهرة لم نسمع عنها فى مصر قبل هذا العصر الذى نتحدث عنه ، حقيقة وجد فى مصر من عرف بالتصوف منذ القرن الأول من قرون الهجرة ، ولكن تصوفهم لم يكن يداخله هذه التيارات الفلسفية التى سنراها عند الصوفية المتأخرين بل كان تصوفهم لونا من ألوان العبادة العملية والزهد ، والزهد كما قيل أول مراحل التصوف ، نذكر من هؤلاء الزاهدين سليم بن عتر التجيبي الذى قيل إنه كان يختم القرآن كل ليلة ثلاث مرات ، وأنه دخل غاراً بالقرب من الإسكندرية تعبد فيه سبعا [3] ، وذكر السيوطى أن من هؤلاء الزهاد أبا عقيل زهرة بن معبد الحضرمى ، وأبا الأسود النضر بن عبد الجبار المرادى [4] ، كما تحدث المؤرخون عن وفود السيدة نفيسة بنت الحسن بن زيد على مصر ، وأنها عرفت بالعبادة والزهد والإحسان إلى المرضى وسائر الناس ، وأنها توفيت بمصر فأراد زوجها اسحق بن جعفر الصادق أن ينقل جثمانها إلى المدينة فطلب إليه المصريون أن تبقى بينهم للتبرك بقبرها [5] . وهكذا نجد عدداً كبيراً من المصريين فى القرنين الأول والثاني من قرون الهجرة عرفوا بالزهد والانصراف عن ملاذ الدنيا والانقطاع إلى العمل للآخرة ، وبالرغم من أن مصر مبدعة الرهبنة المسيحية ومن وجود عدد كبير من رهبان المسيحية الذين كانوا يمثلون التصوف فى المسيحية ، وكثرة الأديرة فى مصر ، فإن هؤلاء الذين عرفوا بالصوفية من المسلمين لم يتأثروا بالرهبنة المسيحية التى كانت فى مصر ولم يكن لهم تعاليم خاصة أو نزعات تمايزوا بها عن غيرهم من المسلمين إلا مغالاتهم فى هذه الناحية فقط وهى ناحية الزهد وكثرة العبادات .

(١) السخاوى : الضوء اللامع .
(٢) ابن حجر : الدرر الكامنة ج ٣ ص ٦٣
(٣) الكندى : الولاة والقضاة ص ٣٠٧
(٤) السيوطى : حسن المحاضرة ج ١ ص ٢٩٢
(٥) نفس المصدر السابق

وما كاد يستهل القرن الثالث للهجرة حتى وجد بمصر ، ولا سيما بالاسكندرية ، طائفة عرفوا بالصوفية ، وكانوا يدعون إلى المعروف والنهى عن المنكر [1] ، وكان لهم مشاركة فى الاضطرابات السياسية التى كانت بمصر إذ ذاك ، وهى الحركة التى عرفت بثورة الجروى والسرى بن الحكم التى استمرت من سنة ١٩٩ هـ حتى سنة ٢١١ هـ ، ففى هذه الثورة استطاع أبو عبد الرحمن الصوفى زعيم الصوفية أن يغتصب ولاية الاسكندرية سنة ٢٠٠ هـ بمساعدة طائفة من الأندلسيين وفدوا على الاسكندرية ، كما ساعدتهم قبائل لخم الذين كانوا حول البلد ، ولكن سرعان ما عزل الأندلسيون هذا الوالى الصوفى وتولى واحد من الأندلسيين [2] . ثم نسمع عن جماعة أخرى من الصوفية ظهروا فى ولاية عيسى بن المنكدر على قضاء مصر (من رجب سنة ٢١٢ هـ إلى رمضان سنة ٢١٤ هـ) وفى ذلك يقول الكندى مؤرخ مصر ، إن عيسى بن المنكدر كانت له طائفة قد أحاطت به يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ، فلما ولى القضاء كانت تأتيه وهو فى مجلس حكمه فتقول : أيها القاضى ذهب الإسلام ! ! فعل كيت وكيت : فيترك مجلس الحكم ويمضى معهم . . . ثم أتت تلك الطائفة فقالت إن أمير المؤمنين المأمون قد ولى أبا إسحق ابن الرشيد مصر وإنا نخافه ونخشى أن يشد على يد أهل العدوان فاكتب لنا كتاباً إلى المأمون بأنك لا ترضى ولايته . ففعل ذلك ابن المنكدر [3] .

من ذلك نقول إنه وجد بمصر جماعة من المسلمين عرفوا بالصوفية كانوا ينادون بالقول بالمعروف والنهى عن المنكر وأنهم ابتدأوا يتدخلون فى سياسة الدولة ، وفى التأثير على مجرى الحوادث ، بل اشتطوا فى تدخلهم فطلبوا من القاضى أن يظهر عدم رضائه عن تعيين الوالى الجديد على البلد ، حتى لو كان هذا الوالى أخا الخليفة العباسى وولى عهده .

وفى القرن الثالث للهجرة ظهرت نزعة صوفية على يد ذى النون المصرى المتوفى سنة ٢٤٨ هـ فقد أتى بآراء جديدة لا نعرف تماماً كيف وصلت إليه وكيف اعتنقها ،

(١) المقريزى : خطط ج ١ ص ١٧٣ ، الكندى : الولاة والقضاة ص ١٦٢
(٢) الكندى : الولاة والقضاة ص ٢٠١
(٣) الكندى : الولاة ص ٤٤٠

فقد اختلف المؤرخون فى ذلك ، فمن قائل إنه أخذ هذه الآراء عن أستاذه شقران العابد ، وقيل عن فاطمة النيسابورية ، وقيل عن رهبان الأديرة فى مصر الذين لقنوه شيئاً من تعاليم الأفلاطونية الحديثة [1] ، ومهما يكن من أمر هذه الاختلافات حول أصول فلسفة ذى النون الصوفية ، فاننا نراه يتجه فى صوفيته إلى لون جديد لم نعهده فى صوفية مصر من قبل ، أى إلى ما اصطلح على تسميته بالحب الإلهى ، فلا غرابة أن نرى المسلمين بمصر لا يقبلون منه هذا الرأى الدينى الجديد فرموه بالزندقة وحمل فى محنة خلق القرآن إلى الخليفة المتوكل العباسى ، ولذلك نرى أن أكثر الذين حملوا آراء ذى النون الصوفية ودعوا إلى مذهبه لم يكونوا من أهل مصر ، بل لم يكن له أثر يذكر فى مصر فنحن لانجد فى عصره ولافى العصر الذى يليه مباشرة من قال فى مصر بمقالته أو اتخذ طريقته ، بل عاد صوفية مصر إلى الدعوة إلى المعروف والنهى عن المنكر وإلى الزهد ، واستمر صوفية مصر على مقالتهم هذه حتى القرن الرابع للهجرة فكثر عدد شيوخ الصوفية أمثال أبى الحسن بن دينار المتوفى سنة ٣١٦ هـ وهو من الذين وفدوا على مصر من واسط واستوطنوها ، وكان من المعروفين بالزهد حتى وصفه المؤرخون بشيخ مصر [2] فى عصره ، ونقل السيوطى بعض أقوال هذا الشيخ وهى لا تخرج عن الحد الذى سار عليه الصوفية من العمل بالمعروف والتمسك بالخلق الكريم مثل قوله : « اجتنبوا رياء الأخلاق كما تجتنبوا الحرام » .

ولكن فى هذا القرن وفدت على مصر آراء جديدة فى التصوف نرى فيها الفناء مثل ما نراه فى أقوال أبى الحسن على بن محمد الدينورى الصائغ المتوفى سنة ٣٣١ هـ الذى وصف بأنه أحد المشايخ الكبار [3] ، وأبى على أحمد بن محمد الروزبارى المتوفى سنة ٣٢٢ هـ الذى قيل إنه صحب الجنيد وأبا عبد الله بن الجلاء الذى صحب ذا النون المصرى مدة طويلة وغيرهما ووصف بأنه أعلم المشايخ بالطريقة وهو بغدادي انتقل إلى مصر وتوفى بها [4] .

---

(١) راجع ما كتبناه عن ذى النون فى كتاب أدب مصر الاسلامية ص ٦٤ وما بعدها .
(٢) السيوطى : حسن المحاضرة ج ١ ص ٢٩٣
(٣) نفس المصدر السابق .
(٤) الرسالة القشيرية ص ٢٦ وحلية الأولياء ج ١٠ ص ٣٦٢ ، اللمع ص ٣٥٦

ومهما يكن من أمر هؤلاء الصوفية فإننا لا نكاد نستخرج منهم رأيا فلسفياً أو مذهباً صوفياً مثل هذه المذاهب والآراء التي ستراها في مصر في عصر الأيوبيين وما بعده ، أو مثل هذا الرأي الذي ينسب إلى ذي النون المصري ؛ فصوفية المصريين في هذه الحقبة من الزمان لون من ألوان الورع والزهد والحض على التقرب إلى الله تعالى بالعبادة ، ففكرة التصوف الفلسفي لم تكن معروفة في مصر قبل العصر الفاطمي ، حتى إننا نستطيع أن نصف كل زاهد بأنه متصوف ، وكل ورع تقي بأنه متصوف ، والغريب أننا نجد أن الذهبي (وينقل عنه السيوطي) ينسب إلى هؤلاء الزهاد شيئاً مما يسمى بالكرامات ، فهو يروى مثلا عن ابن بنان الذي سبق ذكره أنه أنكر على ابن طولون شيئاً ما وأمره بالمعروف ، فأمر به ابن طولون فألقي بين يدي الأسد ، فكان الأسد يشمه ويحجم عنه ، فرفع من بين يديه وزاد تعظيم الناس له ، وسأله بعض الناس : كيف كان حالك وأنت بين يدي الأسد ، فقال : لم يكن على بأس ، ولكن كنت أفكر في سؤر السباع أهو طاهر أم نجس »[1] .

ومما يروي عن الدينوري أنه كان يصلي بالصحراء في شدة الحر ونسر قد نشر جناحيه يظلله من الحر[2] .

وهكذا نقرأ عن عدد من كرامات هؤلاء المتعبدين ، ونحن لا ندرى من أين أتت هذه الروايات الخاصة بكرامات هؤلاء القوم فإننا لم نعثر على أصولها التي أخذ عنها الذهبي ونقلها عنه السيوطي ، فالمعروف أن بين الذهبي وهؤلاء الزهاد نحواً من ثلاثة قرون ، وكان الذهبي في عصر اشتدت فيه حركة التصوف وتعددت طرقها وكثر حديث الناس عن الكرامات ، ومن يدرى لعل هذه الكرامات التي نسبت إلى هؤلاء الزاهدين أو غيرهم من الصوفية قد وضعت وضعاً في عصور متأخرة لإرضاء عاطفة شعبية تريد إثبات صوفية هؤلاء الزاهدين ، فالشعب لا يقبل الصوفي إلا بما يروى عن كراماته ، بينما نجد كثيراً من الناس لا يؤمنون بهذه الكرامات .

---

(١) السيوطي : حسن المحاضرة ج ١ ص ٢٩٣

(٢) نفس المصدر السابق .

استمر تيار الصوفية فى مصر طوال العصر الفاطمى. ولكننا نرى أنهم اتخذوا لهم بالقرافة مكاناً خاصاً عرف بهم، وكأنهم كانوا يأخذون عظة من الموتى ليزدادوا زهداً فى الدنيا ، وقد وصفهم الشاعر الماجن الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمى بقوله :

إذا كنت مصطفيا مَرْبَعاً   فَخُصَّ القرافة بالإصطفاء
منازل معمورةٌ بالعفا   فِ مخصوصة بالتقى والبهاء
كأن العبير لها تُرْبَةٌ   تَضَوَّعُ فى صبحها والمساء
ويحيى النفوس بأرجائهن   رقيق النسيم وطيب الهواء
ديار أديرَ بهن النعيم   وَمُغْنًى كُمُلتَذُّ رَجْعَ الغناء
تزيد الشموسُ بها بهجةً   وتحسُنُ فى مقلتَىْ كل راء
ويُنْبِهُ فيها النِّيامَ الأذانُ   إذا مزَّق الليلَ سيفُ الضياء
فمن ذاكرٍ ربه خَشْيَةً   ومن مبتهلٍ بطول الدعاء
ولا خيرة فى حياة امرئٍ   إذا لم يَخَفْ فَصْلَ يوم القضاء
رجوتك يا ربِّ لا أننى   أطعتك طوع أولى الانتهاء
ولكننى مؤمنٌ موقِنٌ   بأنك رب الورى والسماء
وأنك أهل لحسن الظنون   وأنك أهل لحسن الرجاء
ومالى يا رب من شافع   إليك سوى خاتم الأنبياء [١]

وهكذا كانت زيارة الأمير تميم للقرافة سبباً فى أن يعود إلى التضرع إلى الله يستغفره ويتوب إليه ويتشفع بالرسول الكريم عما اقترفه من آثام .

ويحدثنا المقريزى أن الخليفة الآمر الفاطمى جدد قصر القرافة وعمل تحته مصطبة للصوفية فكان يجلس فى الطابق بأعلى القصر ، ويرقص أهل الطريقة من الصوفية والجامر بالألوية موضوعة بين أيديهم والشموع الكثيرة تزهر

(١) ديوان تميم بن المعز لدين الله (يطبع الآن بدار الكتب المصرية) .

وقد بسط تحتهم حصر من فوقها بسط ، ومدت لهم الأسمطة التي عليها كل نوع لذيذ ولون شهي من الأطعمة والحلوى ، وكان بين الحاضرين الشيخ أبو عبد الله ابن الجوهري الواعظ ومزق مرقعته ومزقت على العادة خرقا ، وسأل الشيخ أبو اسحق ابراهيم المعروف بالقارح المقرىء خرقة منها ووضعها على رأسه [1] .

فقصيدة الأمير تميم وما ذكره المقريزي يدلان على أن الصوفية اتخذوا لهم مكاناً بالقرافة وبنوا هناك مصاطب خاصة بهم هي أشبه شيء بما عرف في عصر الأيوبيين بالخانقاة فإن صح ما قاله المقريزي ، فنستطيع أن نقول إن الخانقاة أو التكايا أو مصاطب الصوفية وجدت في مصر في عصر الفاطميين ، وذلك خلافاً لما ذهب إليه أحد الباحثين المحدثين الذي ذهب إلى أن أماكن الصوفية إنما وجدت في مصر في عصر الأيوبيين [2] .

ناحية أخرى نستخلصها من نص المقريزي هي أن الصوفية بمصر بدأوا يقومون بهذه الحركات الراقصة التي عرفت في تاريخ التصوف « بالتصوف العملي » ، ولا ندري كيف أدخل الصوفية في مصر هذه الحركات الراقصة بينهم ، وأغلب الظن أن هذه الحركات دخيلة على مصر ، ثم إن نص المقريزي يدل على أن الفاطميين كانوا يرعون هذه الحركة الصوفية ، فبناء مصطبة للصوفية تحت قصر الخليفة الفاطمي بالقرافة وذهاب الخليفة لرؤيتهم ، كل ذلك يدل على مقدار ما كان يتمتع به الصوفية من رعاية في عهد الفاطميين . أضف إلى ذلك مما رواه الشعراني في طبقاته أن أبا عمرو عثمان بن مرزوق القرشي انتهت إليه تربية المريدين الصادقين بمصر وأعمالها وانعقد إجماع المشايخ عليه وحكموه فيما اختلفوا فيه ورجعوا إلى قوله [3] ، فهذا يدل على أن الصوفية بمصر أصبح لهم طرق وشيوخ يتعلم على أيديهم المريدون ، أي أن فرق الصوفية بدأت تظهر في مصر في العصر الفاطمي وكان لكل فرقة شيخها ، وأن هؤلاء الشيوخ عقدوا إجماعهم على ابن مرزوق هذا فجعلوه حكما فيما كان ينشب بينهم من اختلافات ، وإذن فنحن أمام تطور جديد في حركة التصوف في مصر الفاطمية وذلك كله يخالف ما قاله الباحثون عن التصوف في مصر .

(1) المقريزي : الخطط ج ٢ ص ٢٧٩ .
(2) الدكتور عبد اللطيف حمزه : الحركة الفكرية في مصر ص ١٠٧
(3) الشعراني : الطبقات ج ١ ص ١٤٩

وبالرغم من ذلك كله فإننا عاجزون عن التحدث عن اتجاهات الصوفية فى مصر الفاطمية لقلة النصوص التى تحدثنا عن آرائهم وفلسفتهم ، وذلك لأن المصريين شغلوا طوال العصر الفاطمي بالدعوة الشيعية الاسماعيلية التى كان يدعو لها الحاكمون ، وكان دعاة الاسماعيلية منبثين فى كل بلد ، بل فى كل مجتمع ، يبشرون بمذهبهم ، ويكاسرون أصحاب المذاهب والفرق الأخرى ، فاستجاب لهم عدد من المصريين وظل عدد آخر على عقيدته ، وكان الدعاة يظهرون الزهد والورع والتقوى والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، ويظهرون بهذا المظهر الخارجي من التقوى لجذب من لم يعتنق الدعوة [1] ، فكأن الدعاة الاسماعيلية لم يختلفوا فى مظهرهم عن الصوفية الذين عرفتهم مصر من قبل ، وكان الدعاة يأمرون العامة بالتمسك بالعبادة العملية التى تعرف عند الاسماعيلية « بالعلم الظاهر » وينشرون بين الخاصة العبادة العلمية التى سموها « علم الباطن » أو « التأويل » وهنا اقتربت بعض آراء المتصوفة من آراء الاسماعيلية ، ونقرأ فى كتاب راحة العقل للداعى الاسماعيلي أحمد حميد الدين الكرمانى (المتوفى بعد سنة ٤١٢ هـ) بعض آراء هى من صميم التصوف من ذلك قوله « لما كانت النفس شرفها فى نيل كمالها الثانى الذى هو السعادة الأبدية والفوز بالبقاء فى جوار البارى عز وجل ، وكان نيلها الكمال الثانى بشيئين : أحدهما التهذيب من إمارات الطبيعة وظلمتها — التى هى الغضب والظلم والطمع وقلة الرحمة وغير ذلك مما هو طبيعى لها — من الرذائل لتصير بخلوها من هذه الدنايا مطابقة لما يرد عليها ذاتها عند التصور بالصور الإلهية فينجع فيها بتهيئها ، ووفاقا لها ، وثانيهما التصور بالمعالم الإلهية التى هى الإحاطة بما سبق عليها فى الوجود من أعيان العقول الابداعية والانبعاثية والأجسام العالية والسفلية لتصير فى ذلك إلى الحد الذى تقوم وبما تصورته عقلا كعين المتصور لا فرق بينهما من تلك الجهة » [2]. ويقول الكرمانى مرة أخرى ، ثم يقرأ رسالتنا « الوحيدة فى المعاد » فإنها تصور أموراً فى التقديس فيقدس الله تعالى فى خلواته فان اتفق له رفيق موافق وأنيس مصادق فهو النعمة الكبرى ، ويواظب على ما يلزمه من العبادتين » [3] . وهكذا نقرأ فى كتب دعاة الاسماعيلية آراء

---

(١) محمد كامل حسين : تعليق على مادة « داعى » بدائرة المعارف الاسلامية (النسخة العربية).

(٢) الكرمانى : راحة العقل ص ١٠ (تحقيق محمد كامل حسين ومحمد مصطفى حلمى) .

(٣) نفس المصدر السابق ص ٢٣

تصوفية ، فلا غرابة أن رأينا الأستاذ ماسينيون يذهب إلى القول بعلاقة الحلاج المتصوف بالقرامطة الاسماعيلية .

ولا نغالى إذا قلنا إن بعض الصوفية فى مصر الفاطمية كانوا من دعاة الفاطميين ولا سيا هؤلاء الدعاة الذين كانوا فى مرتبة « المكاسرة » أو « المكالبة » فكانوا يختارون ممن لهم حسب ونسب ويعرفون بشدة التقوى والزهد ، وكانوا يلمون إلماما تاماً بآراء أصحاب الفرق الاسلامية بجانب تضلعهم فى علوم أهل البيت ، ولهذا قلنا إن مظهر هؤلاء المكالبين كان هو مظهر المتصوفين ، وكان وجود هؤلاء الدعاة فى مصر سبباً فى صعوبة التفريق بينهم وبين المتصوفين الذين رأينا اهتمام الفاطميين بهم وقد ذكرنا كيف بنى الفاطميون مصاطب أو تكايا للصوفية ، ولكن المصادر التى بين أيدينا لا تكفى للحديث عن الصوفية فى هذا العصر .

ولما أخذت الدعوة الاسماعيلية فى التدهور والضعف فى مصر بعد موت المستنصر الفاطمى سنة ٤٧٨ هـ ، وانقسمت الدعوة إلى نزارية ومستعلية ، تهاون المصريون بأمر الدعوة ، وظهرت حركة القصار فى دار العلم بمصر . وقام يدعو إلى مذهبه الذى عرف بالبديعية وأقبل عليه قوم من المصريين ، ولكن الفاطميين قاوموا هذه الحركة فى شدة وعنف ، وأغلقوا دار العلم بسبب هذه الفتنة الجديدة ، واستطاعوا أن يخمدوا هذه الحركة قبل أن يستفحل أمرها ، واستمر المصريون يستخفون بأمر الدعوة الاسماعيلية والأئمة الفاطميين ، وتطلعوا إلى شىء جديد يشغل الفراغ الذى شعر بضعف الدعوة الاسماعيلية ، ولذلك تبعوا طريقة صوفية جديدة ظهرت فى أواخر العصر الفاطمى وهى الطريقة الكيزانية ، ولم يستطع الفاطميون فى أواخر أيامهم أن يصرفوا المصريين عن هذه الطريقة الجديدة بالرغم من أن تعاليم هذه الفرقة الصوفية الجديدة كانت تخالف تعاليم الدعوة الاسماعيلية الشيعية ، وذلك لما حل بالفاطميين من وهن وضعف وتغلب الوزراء الذين لم يهتموا بالبلاد بقدر اهتمامهم بأنفسهم .

— ٣ —

أما فرقة الكيزانية الصوفية فهى تنسب إلى شيخها أبى عبد الله محمد بن ابراهيم ابن ثابت ، على خلاف بين المؤرخين فى هذا الاسم فالسبكى يقول إنه محمد بن ابراهيم

ابن ثابت [1] وبذلك قال ابن خلكان [2] وابن تغرى بردى[3] بينما يقول ابن سعيد إنه محمد بن ثابت [4] واتفق المؤرخون على أنه لقب بالكيزانى نسبة إلى صناعة الكوز . وعرف أنه من الصوفية ، ووصفه ابن سعيد بقوله « أخبرنى جماعة من المصريين أنه كان من عباد الفسطاط الملازمين للقرافة وجبل المقطم وكان مذهبه الاعتزال وهو من فضلاء المائة السادسة » [5] . وقال عنه العماد الأصفهانى « فقيه واعظ مذكر ، حسن العبارة ، مليح الإشارة ، لكلامه رقة وطلاوة ، ولنظمه عذوبة وحلاوة ، مصرى الدار عالم بالأصول والفروع ، عالم بالمعقول والمشروع ، مشهود له بألسنة القبول ، مشهور بالتحقيق فى علم الأصول ، وكان ذا رواية ودراية بعلم الحديث ، ومعرفة بالقديم مكون الحديث ، إلا أنه ابتدع مقالة ضل بها اعتقاده ، وزل فى مزلقها سداده ، وادعى أن أفعال العباد قديمة ، والطائفة الكيزانية بمصر على هذه البدعة إلى اليوم مقيمة ، أعاذنا الله من ضلة الحلم ، وزلة العلم ، وعلة الفهم ، واعتقد أن التنزيه فى التشبيه ، عصم الله من ذلك كل أديب أريب ونبيل نبيه » إلى أن قال « وتوفى بمصر سنة ستين وخمسمائة ، وهو شيخ ذو قبول وكلام معسول ، وشعر خال من التصنع مغسول ، ودفن عند قبر إمامنا الشافعى رضى الله عنه ، والكيزانية بمصر فرقة منسوبة إليه ويدعون قدم الأفعال وهم أشباه الكرامية بخراسان » [6] . ويقول ابن خلكان « كان زاهدا ورعا وبمصر طائفة ينسبون إليه ويعتقدون مقالته » [7] .

فمن ذلك نستطيع أن نتبين أنه عرف بالعلم والزهد ، ويذكر السبكى أن ابن الكيزانى « سمع عن أبى الحسن على بن الحسين بن عمر الموصلى وأبى على الحسن بن محمد الجيلى ، وروى عنه خلق [8] » كما اتفقت الآراء على شدة ورعه وتقواه ،

(١) السبكى : طبقات الشافعية ج ٤ ص ٦٥ .
(٢) ابن خلكان : وفيات الأعيان ج ٢ ص ١٨
(٣) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ج ٥ ص ٣٦٧
(٤) ابن سعيد المغربى : المغرب فى حلى المغرب ص ٩٢ (طبعة ليدن) .
(٥) ابن سعيد : المغرب ص ٩٣
(٦) العماد الاصفهانى : خريدة القصر ج٢ ص١٨ (تحقيق الدكتور شوقى ضيف وأحمد أمين).
(٧) ابن خلكان : وفيات الأعيان ج ٢ ص ١٨
(٨) السبكى : طبقات الشافعية ج ٤ ص ٦٥

غير أنه ابتدع مقالة خالف بها ما كان عليه جمهور أهل السنة وما كان عليه معاصروه من الشيعة الاسماعيلية الذين كانوا فى أواخر سنى حكمهم فى مصر ، فابن الكيزانى كان يقول بالتجسيم وأهل السنة يذهبون إلى التنزيه ، وأن الله ليس كمثله شىء ؛ وقال الاسماعيلية بالتجريد وأن الله تعالى ليس ليسا وليس أيسا ، وينفون عنه تعالى جميع الصفات والأسماء ، فالله فاعل هذه الصفات كما هو فاعل كل شىء « وأنه لا توجد فى لغة من اللغات ما يمكن الإعراب عنه بما يليق به [1] » . فالاختلاف شديد بين رأى ابن الكيزانى وبين آراء الشيعة الاسماعيلية التى كانت فى عصره ، وبين رأى جمهور أهل السنة ، ومع ذلك تبع بعض المصريين طريقة الكيزانية واعتنقوا مقالة ابن الكيزانى .

ومن الغريب أن أشعاره التى وصلت إلينا والتى بقيت من ديوانه الذى كان منتشراً بين أيدى الناس ليس بها ما يدل على هذه الآراء التى نسبت إليه ، فشعره الصوفى جرى مجرى أصحاب مذهب الحب الإلهى ، ولكن يخيل إلى أن رغبة ابن الكيزانى فى الوعظ كانت تؤثر على أسلوبه فى أشعاره الصوفية ؛ فهو لا يرمز فى شعره كما فعل ابن الفارض من بعده ، بل كان يوضح ويفصل ويمزج أحواله الصوفية من حب إلهى ببعض الإرشادات الوعظية ، فهو يقول مثلا :

اصرفوا عنى طبيبى ودعونى وحبيبى
عللوا قلبى بذكرا ه فقد زاد لهيبى
طاب هتكى فى هواه بين واش ورقيب
لا أبالى بفوات النفس ما دام نصيبى
ليس من لام وإن أطـ ـنب فيه بمصيب
جسدى راض بسقمى وجفونى بنحيبى [2]

فهذه المقطوعة تشعرنا بأن الشاعر كان يعيش فى حبه الإلهى ، ولكنها تشعرنا أيضا بمدى ما كان عليه من توكل ومن تسليم بما قدره القضاء له والصبر

(1) الكرمانى : راحة العقل ص ٤٩

(2) العماد : الخريدة ج ٢ ص ٢٠

على ما قدرله ، وهذه المعانى كثيرة جدا في بقية أشعاره التى بين أيدينا فهو يقول مثلا:

يا من بدا هجرانه ما أنت أول من هَجَر
هى سنة مألوفة فيمن تقدم أو غَبَر
داوم على ما أنت فيـــه فإنما الدنيا عِبر
عودت نفسى الصبر والأجــــرُ الجزيل لمن صَبَر[1]

ويتجه فى أشعاره الصوفية اتجاه الزاهدين البكائين الذين كان يقوم زهدهم على الخوف والبكاء ، وهذا هو مذهب الحسن البصرى ، فأتبع ابن الكيزانى هذا الاتجاه وظهر ذلك فى شعره فهو يقول :

بربكما عَرِّجا ساعة تنوح على الطفل الدارس
فنفيض الدموع على رسمه يترجم عن خرق البائس
وعهدى بغزلانه رُتَّما لدى ملعب بالدُّمَى آنس
ولى فيهم شادن أهيفٌ يفوق على الغصن المائس[2]

ويقول أيضا :

جَهْدُ عينى أن لا تذوق هجوعا وجفونى أن لا تـكف دموعا
ولسانى أن لا يزال مُقِرًّا أننى لست للعهود مضيعا
وفؤادى أن لا يلم به الصــــبر وسقمى ألا يروم نزوعا
ولقد أودع الغرام بقلبى زفرات أضحى بها مصدوعا
وإذا أطنب العزول فقد عا هدت سمعى أن لا يكون سميعا
وحرام على التلهف أن يــــبرح أن يحرق الحشا والضلوعا
وبعيد أن يجمع الله شملى بالميسرات أو نعود جميعا[3]

---

(١) العماد : الخريدة ج ٢ ص ٢٣
(٢) نفس المصدر السابق ص ٢٥
(٣) العماد : الخريدة ج ٢ ص ٢٧

وهكذا نجد في شعر ابن الكيزاني اتجاها في الحب الإلهي لم نعرفه فيما وصلنا من أشعار المصريين إلا ما نراه في أشعار ذي النون المصري ولم نعرفه عند شعراء الدعوة الاسماعيلية ، وأعجب المصريون بمذهب ابن الكيزاني واتجاهه ، فتمذهب بمذهبه كثير من المصريين ، وانتشرت أشعاره وديوانه بين المصريين على نحو ما روى العماد وابن سعيد وابن خلكان بالرغم من أن مذهبه كان قريبا من مذهب ذي النون ذلك المذهب لم يقبله المصريون من قبل .

فابن الكيزاني إذن كان أول شاعر صوفي ظهر في أواخر العصر الفاطمي استحدث طريقة صوفية وكان له مريدون واستمرت تعاليمه مدة طويلة بعد وفاته سنة ٥٦٠ هـ (وقيل سنة ٥٦١ وقيل سنة ٥٦٢) أي أن الفرقة الكيزانية الصوفية كانت أول فرقة صوفية بمصر أيام انقراض الدولة الفاطمية وإقبال المصريين عليها دليل على أن هذه الآراء الصوفية على أي وجه كانت هي التي شغلت الفراغ الذي تركه الدعاة الاسماعيلية ، فالمصريون تأثروا بمعتقدات وتعاليم الاسماعيلية ، ولما وجد المصريون أنفسهم بعد انقراض الدولة الفاطمية قد حرموا مما يغذي عاطفتهم الدينية في أي صورة كانت ، اتجهوا إلى التصوف وأحلوه في نفوسهم وحياتهم محل ما كانوا يسمعونه من الدعاة الاسماعيلية ، ويظهر أن القائمين على الدولة الأيوبية فهموا هذه الناحية النفسية في الشعب فحاربوا العقائد الاسماعيلية في مصر بتعاليم الصوفية وبنشر مدارس الحديث ، والتعاليم السنية التي قال بها الأئمة الأربعة .

— ٤ —

انتقل التصوف في مصر إلى طور جديد باستيلاء صلاح الدين الأيوبي على البلاد، واستئصال شأفة الدولة الفاطمية ودعوة الاسماعيلية من البلاد ، فقد اهتم صلاح الدين ومن جاء بعده من الحكام بهؤلاء الفقراء الصوفية فأقاموا لهم الزوايا أو الخوانق لإقامتهم على نحو ما فعل الفاطميون من قبل من بناء مصاطب الصوفية في القرافة ، ففي سنة ٥٦٩ جعل صلاح الدين « دار سعيد السعداء برسم الفقراء المتصوفة الواردين من البلاد الأخرى ، ووقفها عليهم ، وولى عليهم شيخاً ، كما وقف عليهم بستان الحبانية (بجوار بركة الفيل) وقيسارية الشراب بالقاهرة وناحية دهمرو من البهنساوية ، وشرط أن من مات من الصوفية وترك عشرين ديناراً فما دونها كانت للفقراء ولا يتعرض لها الديوان السلطاني ، ومن أراد منهم السفر

يعطى تسفيره ، ورتب لهم فى كل يوم طعاماً ولحماً وخبزاً وبنى لهم حماماً بجوارهم[1] » فكانت دار سعيد السعداء أول خانقاه أقيمت للصوفية فى عهد الأيوبيين ، ثم توالت بعد ذلك الخوانق فى مصر حتى كثرت واسترعى كثرتها انتباه ابن بطوطة فقال فى رحلته عن هذه الخوانق فى مصر ، « وأما الزوايا فكثيرة وهم يسمونها الخوانق واحدتها خانقاه ، والأمراء بمصر يتنافسون فى بناء الزوايا ، وكل زاوية بمصر معنية لطائفة من الفقراء وأكثرهم من الأعاجم وهم أهل أدب ومعرفة بطريقة التصوف ولكل زاوية شيخ وحارس وترتيب أمورهم عجيب[2] » . وذكر المقريزى فى خططه عدداً كبيراً من هذه الزوايا والتكايا والخوانق التى برسم الصوفية مما يدل على اهتمام الأيوبيين والمماليك من بعدهم بحركة التصوف اهتماماً خاصاً ، لعل مصدره ما قيل إن الجنس الآرى يميل إلى التصوف ، والأيوبيون والمماليك من الجنس الآرى ، وربما كان مصدره الاقتداء بنور الدين زنكى الذى كان يحب الفقراء والصوفية ويعطف عليهم ، وفى ذلك يقول أبو شامة المقدسى: « كان نور الدين إذا دخل عليه الفقيه أو الصوفى أو الفقير يقوم له ويمشى بين يديه ويجلسه إلى جانبه كأنه أقرب الناس إليه ، وكان إذا أعطى أحدهم شيئاً يقول إن هؤلاء لهم فى بيت المال حق ، فإذا قنعوا منا ببعضه فلهم المنة علينا[3] » . ولكن يخيل إلى أن تشجيع التصوف على هذا النحو لم يكن عفواً إنما كان من التدبيرات التى رسمت سياستها لمحاربة الدعوة الاسماعيلية الشيعية من البلاد ، وذلك للتقارب الشديد بين آراء الصوفية وآراء الاسماعيلية ، فقد رأينا الدعاة فى العصر الفاطمى يعملون العقل لنشر مذهبهم وعقيدتهم فكان العقل عندهم طريقاً للوصول إلى المعرفة وإلى الله ، والتصوف من ناحيته يصل بالمريد عن طريق الذوق والرياضة إلى المعرفة وإلى الله ، فلا غرو أن يستعمل الأيوبيون سلاح التصوف فى وجه الدعوة الاسماعيلية ليشغلوا المصريين عن الاسماعيلية بالتصوف حتى لا يجد المصريون فراغاً بعد القضاء على عقيدتهم ، أضف إلى ذلك كله أن الحياة المصرية فى ذلك العصر كانت تدعو إلى شىء من الاستسلام للمقادير والاتجاه إلى الله ، والزهد فى الدنيا ، فالاضطرابات التى حلت

---

(١) المقريزى : خطط ج ٤ ص ٢٧٣

(٢) ابن بطوطة : رحلة ج ١ ص (طبع باريس) .

(٣) أبو شامه المقدسى : الروضتين ج ١ ص ١٠

بمصر بسبب الحروب الصليبية أولا ، والحروب التى كانت بين سلاطين آل أيوب بعضهم مع بعض ، ثم الحروب التى كانت بين المماليك بعضهم مع بعض ، كل ذلك جعل المصريين وقد ألمت بهم المحن والمصائب يتطلعون إلى لون من ألوان الحياة الروحية عساها تخفف عنهم هذه الآلام والمحن التى حاقت بهم من كل جانب ، كان المصريون فى العصر الفاطمى يهرعون إلى الدعاة ويستغيثون بالأئمة عندما تحل بهم نوائب الدهر وتتعاقب عليهم صروفه اعتقاداً منهم بأن الأئمة ملاذ كل مستغيث، وكانت العقيدة الاسماعيلية تأمرهم بذلك ، ولكن فى العصر الأيوبى وعصر المماليك لم يجد المصريون هذا الملاذ فاتجهوا إلى شيوخ الطرق الصوفية ، الذين كثروا وتشعبوا إلى فرق وطرق لكل طريقة شيخ ولها مريدون ، ولها شعائر فى التصوف العملى (حلقات الذكر) تختلف عن غيرها ، وأصبح للصوفية بمصر نظام اعترفت به الدولة وأحاطته بعنايتها ، كما كانت الدعوة الاسماعيلية فى العصر الفاطمى ، وقد رأينا كيف كان الصوفية يعيشون فى الخوانق مما تدره عليهم الدولة ، ومما كان يحمله الأمراء والكبراء طلباً لبركة هؤلاء المتصوفة ، فما لا شك فيه أن كثيراً من المصريين اتخذوا طريق التصوف حتى ينعموا بما كان ينعم به غيرهم من سكان الخوانق ، أى أنهم اتخذوا التصوف وسيلة للحياة الدنيا ، ومنهم من اتخذ التصوف مذهباً دينياً له .

فى هذا العصر الذى نتحدث عنه وفد على مصر عدد كبير من الصوفية الغرباء لعل أبعدهم ذكراً وأشدهم أثراً هم محيي الدين بن عربى وأبو الحسن الشاذلى والسيد أحمد بدوى ، فهؤلاء وأمثالهم من زعماء المتصوفة ، الذين دخلوا مصر وحملوا معهم آراءهم الصوفية التى لم تعرفها مصر من قبل ، كان لهم أثر فى تطور التصوف فى مصر بما أدخلوه من آراء جديدة .

— ٥ —

ولعل محيي الدين بن عربى كان أشد المتصوفة أثراً فى صوفية مصر ، فرأيه فى وحدة الوجود هو الرأي الذى قال به أكثر متصوفة مصر بل وغير مصر وكفى أن أنقل ما كتبه عنه أستاذنا الدكتور أبو العلا عفيفى «ولا مبالغة فى القول بأن كتاب

الفصوص أعظم مؤلفات ابن عربى كلها قدراً وأعمقها غوراً وأبعدها أثراً في تشكيل العقيدة الصوفية فى عصره والأجيال التى تلته ، فقد قرر مذهب وحدة الوجود فى صورته النهائية ووضع له مصطلحاً صوفياً كاملا استمده من كل مصدر وسعه أن يستمد منه كالقرآن والحديث وعلم الكلام والفلسفة المشائية والفلسفة الأفلاطونية الحديثة والغنوسطية المسيحية والرواقية وفلسفة فيلون اليهودى ، كما انتفع بمصطلحات الاسماعيلية الباطنية والقرامطة وإخوان الصفا [1] » .

ومعنى هذا كله أن فلسفة محي الدين بن عربى إنما هى مزيج من عدد كبير من الآراء والفلسفات التى عرفها تاريخ الفكر الإنسانى قبل ابن عربى ، فلا غرو أن تتفق بعض آراء محيي الدين مع آراء الاسماعيلية ، فان فلسفة الاسماعيلية تقوم أيضاً على مزيج من الآراء والفلسفات القديمة ، وكما أن محيي الدين أخضع آراء الذين سبقوه إلى مذهبه فى التصوف ، كذلك فعل الاسماعيلية قبله فى إخضاع الآراء القديمة إلى فكرتهم فى التوحيد والإمامة ، ولكن الخلاف شديد بين مذهب محيي الدين ومذهب الاسماعيلية ، ذلك أن محيي الدين كان ينادى بوحدة الوجود وعنه أخذ صوفية مصر ، فهو الذى يقول فى الفتوحات « سبحان من خلق الأشياء وهو عينها [2] » ، وقال أيضاً : « فان للحق فى كل خلق ظهوراً فهو الظاهر فى كل مفهوم وهو الباطن عن كل فهم إلا عن فهم من قال إن العالم صورته وهويته [3] » ويقول مرة أخرى « أحدية كل شىء معقولة بحيث لا يمترى فيها من له مسكة عقل ونظر صحيح ، وأنت إذا نظرت إلى هذا الواحد فلا بد وأن تحكم عليه بأن له رتبة يكون عليها فى الوجود ، فاما أن يكون مؤثراً أو مؤثراً فيه ، وإما أنه لا يكون واحداً منهما ، وإما أن يكون المجموع ، فالمؤثر هو الفاعل والمؤثر فيه محل الانفعال ، فما فى الوجود إلا المجموع [4] » ، ولكن الاسماعيلية يذهبون فى توحيدهم مذهباً يخالف ما جاء به محيي الدين بن عربى ، فانهم قالوا : إن الله ليس كمثله شىء ، ولا يمكن أن يكون أيسا وباطل أن يكون ليسا وليس من جنس العقول

---

(1) أبو العلاء عفيفى : فصوص الحكم ج ۱ ص ۷ (طبعة ١٩٤٦) .
(2) الفتوحات المكية : ج ۲ ص ٦٠٤ (القاهرة ١٣٢٩) .
(3) فصوص الحكم ج ۱ ص ٦٨
(4) الفتوحات : ج ٤ ص ٢٩٤

حتى تدركه العقول ، فهو أبدع العقول وليس من جنسها ، ولا يمكن أن يوصف بصفة توصف بها مخلوقاته [1] ، فالله سبحانه وتعالى عند الاسماعيلية مبدع الوجود ولكنه عند أصحاب وحدة الوجود هو عينها وأن العين واحدة ، وإذن نستطيع أن نقول مطمئنين إن فكرة وحدة الوجود التى دان بها كثير من صوفية مصر لم تكن من آثار الاسماعيلية التى كانت منتشرة فى مصر قبل عصر محي الدين ابن عربى .

ناحية أخرى ألمس فيها الخلاف بين ابن عربى وبين الاسماعيلية فقد ذكر أستاذنا الدكتور أبو العلا عفيفى أن ابن عربي فيلسوف آثر أن يهمل منهج العقل الذى هو منهج التحليل والتركيب ويأخذ بمنهج التصوير العاطفى والرمز والإشارة والاعتماد على أساليب الخيال فى التعبير [2]. وهذا يخالف الاسماعيلية الذين كانوا يدعون إلى إعمال العقل وإلى التفكير العميق ، ولم يجعلوا للوجدان أو الخيال سبيلا إلى مذهبهم وآرائهم ، ولذلك عرفوا فى بعض البلدان بالفرقة التعليمية ، وقالوا بالعبادة العلمية (أى علم الباطن) المبنية على عمل العقل ، فالمنهج العقلى الذى سار عليه الاسماعيلية أهمله ابن عربى. وهكذا نستطيع فى سهولة ويسر أن نتتبع الخلافات بين أدب الشيعة الاسماعيلية وبين آراء ابن عربى وفلسفة الصوفية مثل الخلاف فى أسماء الله وصفاته ، والحديث عن الإمام عند الاسماعيلية والولى عند الصوفية .

ومع هذا الخلاف الذى بين مذهب الاسماعيلية وبين مذهب ابن عربى ، فاننا نكاد نجد اتفاقا فى كثير من الآراء فى كلا المذهبين ، فالشيعة ومنهم الاسماعيلية قالوا بنظرية « النور المحمدى » ورووا أحاديث نسبت إلى الرسول صلى الله عليه وسلم مثل « كنت نبيا وآدم بين الماء والطين » ومثل « أول ما خلق الله نورى » إلى غير ذلك من هذه الأحاديث، كما قالوا بأن النور المحمدى تنقل من زمن إلى زمن فظهر فى صورة آدم فنوح فابراهيم فموسى فعيسى إلى أن ظهر فى صورة محمد ثم فى على بن أبي طالب والأئمة من بعده . فهذه الفكرة الشيعية ظهرت عند الصوفية ولا سيا

---

(1) راجع ما كتبناه فى مقدمة ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة ، وراجع أيضا كتاب راحة العقل فى مواضع متفرقة

(2) أبو العلا عفيفى : فصوص الحكم ص ٩

فى صوفية ابن عربي فى حديثه عن الكلمة المحمدية أو الحقيقة المحمدية [1] ، وظهر أثرها فى الصوفية مصر الذين قالوا بأن النور المحمدى هو القطب . وأن الأقطاب هم ورثة هذا النور المحمدى وأنه يظهر فيهم كما ظهر فى الأنبياء ، فمن ذلك قول ابراهيم الدسوقى :

نعم نشأتى فى الحب من قبل آدم وسرى فى الأكوان من قبل نشأتى
أنا كنت فى العلياء مع نور أحمد على الدرة البيضاء فى خلويتى
أنا كنت فى رؤيا الذبيح فداءه بلطف عنايات وعين حقيقة
أنا كنت مع إدريس لما أتى العلا وأسكن فى الفردوس أنعم بقعة
أنا كنت مع عيسى على المهد ناطقاً وأعطيت داوداً حلاوة نغمة
أنا كنت مع نوح بما شهد الورى بحاراً وطوفاناً على كف قدرة
أنا القطب شيخ الوقت فى كل حالة أنا العبد ابراهيم شيخ الطريقة [2]

فهذه المقطوعة التى أنشدها أحد الصوفية فى مصر ترينا إلى أى حد كان هذا المتصوف نرى أنه نشأ قبل آدم ، وأن سره وجد قبل خلق الكون فكان مع النور المحمدى ، وأنه شهد الأنبياء السابقين جميعهم ، فسره ينتقل من دور إلى دور حتى ظهر فى هذا القطب شيخ الوقت .

ويقول ابن الفارض :

وناهيك جمعاً لا بفرق مساحتى مكان مقيس أو زمان مؤقت
بذاك علا الطوفان نوح وقد نجا به من نجا من قومه فى السفينة
وغاض له ما فاض عنه استجادة وجد إلى الجودى بها واستقرت
وسار ومتن الريح تحت بساطه سليمان بالجيشين فوق البسيطة
وقبل ارتداد الطرف أحضر من سبا له عرش بلقيس بغير مشقة

---

(١) الفصوص ج ٢ ص ٣٢٠

(٢) طبقات الشعرانى ج ١ ص ١٨٢

وأخمــــد ابراهيم نار عدوه وعن نوره عادت له روض جنة
ولما دعا الأطيار من كل شاهق وقد ذبحت جاءته غير عصية
ومن يده موسى عصاه تلقفت من السحر أهوالا على النفس شقت
ومن حجر أجرى عيوناً بضربة بها ، ديما سقَّت وللبحر شقت
ويوسف إذ ألقى البشير قميصه على وجه يعقوب إليه بأوبة
وفى آل إسرائيل مائدة من السما ء لعيسى أنزلت ثم ملت
ومن أكمه أبرى ومن وضح عدا شفى وأعاد الطين طيرا بنفخة
وسر انفعالات الظواهر باطنا عن الإذن ما ألقت بأذنك صيغتى
وجاء بأسرار الجميع مفيضها علينا لهم ختما على حين فترة
وما منهم إلا وقد كان داعيا به قومه للحق عَنْ تبعية
فعالمنا منهم نبي ومن دعا إلى الحق منا قام بالرسلية [1]

وفى قصيدة أخرى يقول ابن الفارض :

أنتم فروضى ونفلى أنتم حديثى وشغلى
يا قبلتى فى صلاتى إذا وقفت أصلى
جمالكم نصب عينى إليه وجهت كلى
وسركم فى ضميرى والقلب طور التجلى
آنست فى الحى نارا ليلا فبشرت أهلى
قلت : امكثوا فلعلى أجد هداى لعلى
دنوت منها فكانت نار المكلم قبلى
نوديت منها كفاحا ردوا ليالى وصلى

(١) أمين خورى : جلاء الغامض فى شرح ديوان الفارض ، ص ١٠٤ (طبع بيروت سنة ١٨٨٨ م) .

حتى إذا ما تدانى السميـــــقات في جمع شملى
صارت جبالى دكا من هيبة المتجلى
ولا سر خفى يدريه من كان مثلى
وصرت موسى زمانى مذ صار بعضى كلى[1]

وهكذا نلمس في مثل هذه الأشعار نظرية انتقال النور المحمدى من جيل إلى جيل ومن نبى إلى نبى حتى حل هذا النور فى الأقطاب الصوفية، وقد ذكرنا أن هذا الرأى هو رأى الشيعة مع خلاف في أن الذى ورث هذا النور بعد النبى محمد صلى الله عليه وسلم هم الأئمة من نسله، ولذلك نرى الشاعر الاسماعيلى المؤيد فى الدين هبة الله الشيرازى يعبر عن تسلسل هذا النور فى الأنبياء والأئمة بقوله فى مدح إمامه:

سلام على العترة الطاهرة وأهلا بأنوارها الزاهرة
سلام بديا على آدم أبى الخلق باديه والحاضرة
سلام على من بطوفانه أديرت على من بغى الدائرة
سلام على من أتاه السلام غداة أحفت به النائرة
سلام على قاهر بالعصا عصاة فراعنة جائرة
سلام على الروح عيسى الذى بمبعثه شرفت ناصرة
سلام على المصطفى أحمد ولى الشفاعة فى الآخرة
سلام على المرتضى حيدر وأبنائه الأنجم الزاهرة
سلام عليك فمحصولهم لديك أيا صاحب القاهرة[2]

فالإمام عند الشيعة هو مجمع هذا النور المحمدى أخذه عن الإمام الذى سبقه ويسلمه للامام الذى بعده، أما عند الصوفية فلهم نظام القطب، على نحو ما رأينا

---

(١) ديوان ابن الفارض، ج ٢ ص ٢٠٣ (طبع المطبعة الخيرية سنة ١٣١٠ هـ)
(٢) ديوان المؤيد في الدين داعى الدعاة ص ٢٨٦

فى شعر ابراهيم الدسوقى . ولكن عبد العزيز بن أبي فارس بن أبى الأفراح الصوفى المصرى المتوفى سنة ٧٠٣ هـ قال فى نظام درجات الصوفية ومراتبهم « إن الأقطاب سبعة والأبدال والأعين وهم النجباء كذلك ، والأوتاد أربعة ، والغوث يجمعهم ، وهو مقيم بمكة . والخضر يجول ولا حكم له إلا على أربعة أشياء ، إغاثة ملهوف ، أو إرشاد ضال ، أو بسط سجادة شيخ أو تولية الغوث إذا مات ، والغوث يحكم على الأقطاب ، والأقطاب على الأبدال ، والأبدال على الأوتاد ، فاذا مات الغوث ولى الخضر من يكون قطبا بمكة غوثا ، وجعل بدل مكة قطباً وعين مكة بدلا ، وبدل مكة رشيداً وهكذا ، فان مات الخضر صلى الغوث فى حجر اسماعيل تحت الميزاب فتسقط عليه ورقة باسمه فيصير خضراً ويصير قطب مكة غوثاً وهكذا »[1].

هذه المراتب التى جعلها ابن أبى الأفراح للصوفية تدعونا إلى الاشارة إلى مراتب الدعاة عند الاسماعيلية ، فجج الجزائر اثنا عشر حجة ، ولكل حجة جزيرة أربعة وعشرون داعياً ، وثلاثون داعياً مأذوناً ، ويرأس هؤلاء جميعاً داعى الدعاة الذى يقيم بالحضرة مع الإمام ، وللامام أن يختار من كبار رجال الدعوة وعلمائها من يجعله فى مرتبة الحججية فيعرف بالحجة فقط ، كما يختار من يجعله فى مرتبة البابية ويعرف بالباب ، وإذن فالقول بأن هناك علاقة بين ترتيب الدعوة الاسماعيلية وترتيب رجال الصوفية لايزال قولا لجا فى حاجة إلى تدعيم علمى .

ناحية أخرى أرى ابن عربى وغيره من الصوفية يتفقون فيها مع رأى الاسماعيلية ذلك هو العلم الباطن . فابن عربى كان يقول بأن العلم الشرعى يوحى به إلى الرسول على لسان الملك ، أما العلم الباطن عند الولى فهو إرث يرثه الولى من خاتم الأولياء الذى يرثه بدوره من منبع الفيض الروحى جميعه أى الحقيقة المحمدية[2]، ويقول أبو السعود بن أبى العشائر الصوفى المصرى المتوفى سنة ٦٤٤ هـ « الطلب

---

(١) ابن حجر: الدرر الكامنة ج ٢ ص ٢٧٣

(٢) أبو العلا عفيفى : فصوص الحكم ج ٢ ص ٢٤

شغل الظاهر والمطلوب شغل الباطن ولا يستقيم ظاهر إلا بباطن ولا يسلم باطن إلا بظاهر [1] » . ونظم ابن الفارض هذه الآراء فى قوله :

فخذ علم أعلام الصفات بظاهر الـــمعالم فى نفس بذاك عليمة
وفهم أسامى الذات عنها بباطن الـــعوالم من روح بذاك مشيرة

وهكذا ذهب الصوفية إلى القول بالظاهر والباطن ، وهذا الرأى هو أهم ما قال به الشيعة الاسماعيلية حتى عرفوا بالباطنية نسبة إلى قولهم إن لكل ظاهر باطنا ، وعلى المؤمن أن يعتقد بالظاهر والباطن معاً [2] .

وتتفق آراء الصوفية مع آراء الاسماعيلية فى ضرورة ستر علم الباطن إلا على أهله ومستحقه ، بحيث لا يفاتح المستجيب بعلوم الباطن إلا بقدر ، وكلما ارتقى فى المرتبة ازدادت مفاتحته ، وها هو ابراهيم الدسوقى يقول عن ذلك : «أهل هذا الزمان مابقى عندهم إلا المنافسة فهم يسألون عن معنى الصفات أو معنى الأسماء أو معنى مقطعات الحروف ، وهذا لايليق بالمبتدى السؤال عنه . وأما المتمكن فله أن يلوح بذلك لمن يستحق ، فأن علمها طريقة الكشف لاغير [3] » ويقول مرزوق القرشى المتصوف المصرى: « احتجبت أسرار الأزل عن العقول كما استقرت سبحات الجلال عن الابداع [4] » .

على أن ابن الفارض اعترف فى صراحة تامة بالأئمة من نسل على بن أبى طالب ، وبالتأويل الباطن الذى خص به على ، ونظم قول الاسماعيلية أن النبى قال « أهل بيتى مثل النجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم » . فابن الفارض يعبر عن ذلك وكأنه رجل شيعى يتحدث فهو يقول :

بعترته استغنت عن الرسل الورى وأصحابه والتابعين الأئمة
وأوضح بالتأويل ما كان مشكلا « على » بعـــلم ناله بالوصية

---

(1) طبقات الشعرانى ج ١ ص ١٦١
(2) راجع ما كتبناه عن ذلك فى مقدمة ديوان المؤيد فى الدين .
(3) طبقات الشعرانى ج ١ ص ١٦٥
(4) طبقات الشعرانى ج ١ ص ١٤٩

وسائرهم مثل النجوم من اقتدى　　　بأيهم منه اهتدى بالنصيحة [1]

ومن الاتفاق بين آراء الاسماعيلية وآراء بعض المتصوفة مثل أبي الحسن الشاذلي قول الاسماعيلية إن النبي صلى الله عليه وسلم أخذ عن جبريل وميكائيل وإسرافيل واللوح والقلم، أي من الخمسة الحدود العلوية التي وضع لها الاسماعيلية مصطلحا خاصا وهو الخيال والفتح والجد والتالي والسابق، وأن النبي أمد الوصي (الإمام) والحجة والداعي والمأذون والمكاسر بهذه العلوم الباطنية، فكأن النبي يأخذ عن خمسة حدود علوية ويمد خمسة حدود جسمانية، هذا رأي الاسماعيلية في الأخذ عن الحدود، أما الشاذلي فقد سئل من شيخك؟ فقال: «أما فيما مضى فعبد السلام ابن مشيش، وأما الآن فاني أسقى من عشرة أبحر خمسة سماوية، وخمسة أرضية [2]». ويروي الشعراني في طبقاته هذا الحديث برواية أخرى وهي أن الشاذلي عند ما سئل عن شيخه قال: كنت أنتسب إلى الشيخ عبد السلام بن مشيش وأنا الآن لا أنتسب إلى أحد بل أعوم في عشرة أبحر: محمد وأبي بكر وعمر وعثمان وعلي وجبريل وميكائيل واسرافيل وعزرائيل والروح الأكبر [3]». فالشاذلي يتحدث هنا كما كان يتحدث المستجيب عند الاسماعيلية في تقسيم الحدود الدينية إلى علوية وجسمانية، غير أن الشاذلي جعل حدوده الجسمانية النبي صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين بينما الاسماعيلية لا يعترفون بأحد من الخلفاء الراشدين إلا بعلي بن أبي طالب الذي له الوصاية، أما الحدود العلوية فلا فرق بين قول الاسماعيلية وقول الشاذلي إلا أن الشاذلي قال بعزرائيل بينما قال الاسماعيلية باللوح.

ويتفق الاسماعيلية مع رأي ابراهيم الدسوقي في القول بالبنوة الروحية، وأن الابن الروحي أعظم منزلة من ابن الجسد، فالاسماعيلية قالوا.. النسبة الجسدانية تنقطع إذا اضمحلت الأجسام وبقيت النسبة النفسانية لأن جواهر النفوس باقية بعد فراق الأجساد، وإن كان يظن أن الابن الجسداني يحيي ذكر أبيه بعد موته فالابن النفساني أيضا إن عاش أحيا ذكر أبيه في مجالس العلماء كما نذكر نحن معلمينا

(1) جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض ص ١٠٦

(2) شذرات الذهب ج ٥ ص ٢٧٩

(3) طبقات الشعراني ج ٢ ص ٧

وأستاذينا أكثر مما نذكر آباءنا الجسدانيين [1] ، ومن ذلك ما رواه الاسماعيلية أن النبي صلى الله عليه وسلم قال لعلي بن أبي طالب «أنا وأنت أبوا هذه الأمة»[2]. فنفس هذا الرأي قال به المتصوف المصري ابراهيم الدسوقي فهو يقول « ولد القلب خير من ولد الصلب ، فولد الصلب له إرث الظاهر من الميراث ، وولد القلب له إرث الباطن من السر [3] » .

ونظم ابن الفارض هذا الرأي :

نسب أقرب في شرع الهوى بيننا من نسب من أبوى [4]

ومن الآراء التي اتفق فيها الاسماعيلية مع آراء بعض الصوفية القول بالفترات أو الأدوار ، ذلك أن الاسماعيلية قالوا إن الله تعالي يرسل رسولا ليدعو الناس إلى الصراط المستقيم ، ولكن تأتى بعد الرسول فترات تكثر فيها البدع والأهواء فيرسل الله رسولا آخر لهداية الناس ويكون حجة عليهم ، ومحمد صلى الله عليه وسلم هو خاتم الرسل ولكن الأئمة من بعده هم الذين يقومون مقامه في الهداية وهم حجة الله على عباده في دوره إلى أن ينقضى هذا الدور بظهور قائم القيامة (المهدى) ، هذا الرأي الاسماعيلي ذهب إليه محمد بن أبي جمرة الصوفي فقد قال « لما كان العلماء والأولياء ورثة الرسل والأنبياء فلا بد من حصول فترات تقع بين العالم والعالم والولي والولي ، فاذا اندرست طريقة الداعي أتى بعد زمان من يجددها ، ولما كان يحصل في فترات الأنبياء عبادة الأصنام من دون الله كذلك يقع في فترات الأولياء عبادة الأهواء والبدع وتبديل الأفعال بالأقوال وغير ذلك [5] .

على أن أكثر صوفية مصر في هذا العصر الذي نتحدث عنه ذهبوا إلى القول بالحب الإلهي والمشاهدة بجانب قولهم بوحدة الوجود . وظهر ذلك كله في أدبهم ، فها هو ابراهيم الدسوقي يقول :

سقاني محبوبي بكأس المحبة فتهت عن العشاق سكرا بخلوتي

---

(1) رسائل اخوان الصفا ج ٤ ص ١١٦
(2) المؤيد في الدين : المجالس المؤيدية في مواضع متفرقة (نسخة خطية بمكتبتي) .
(3) طبقات الشعراني ج ١ ص ١٦٥
(4) ديباجة ديوان ابن الفارض ص ٦
(5) طبقات الشعراني ج ١ ص ١٥٩

ولاح لنا نور الجلالة لو أضا … لصم الجبال الراسيات لدكت

وكنت أنا الساقى لمن كان حاضرا … أطوف عليهم كرة بعد كرة

ونادمنى سراً بسر وحكمة … وان رسول الله شيخى وقوتى[1]

وقال الدسوقي أيضاً وقد أظهر رأى أصحاب الوحدة ، كما تحدث عن مرتبته القطبية وما لهذه المرتبة من مكانة الحقيقة المحمدية :

تجلى لى المحبوب فى كل وجهة … فشاهدته فى كل معنى وصورة

وخاطبنى منى بكشف سرائرى … فقال أتدرى من أنا ؟ قلت منيتى

فأنت مناى ، بل أنا أنت دائما … إذا كنت أنت اليوم عين حقيقتى

فقال كذاك الأمر لكنه إذا … تعينت الأشياء كنت كنسختى

فأوصلت ذاتى باتحادى بذاته … بغير حلول بل بتحقيق نسبتى

فصرت فناء فى بقاء مؤبد … لذات بديمومية سرمدية

وغيبنى عنى فأصبحت سائلا … لذاتى عن ذاتى لشغلى بغيبتى

وأنظر فى مرآة ذاتى مشاهدا … لذاتى بذاتى وهى غاية بغيتى

خبأت له فى جنة القلب منزلا … ترفع عن دعد وهند وعلوة

أنا ذلك القطب المبارك أمره … فإن مدار الكل من حول ذروتى

أنا شمس إشراق العقول ولم أفل … ولا غبت إلا عن قلوب عمية

يرونى فى المرآة وهى صدية … وليس يرونى بالمراة الصقيلة

وبى قامت الأنباء فى كل أمة … بمختلف الآراء والكل أمتى[2]

ومن أقوال قطب الدين محمد بن على الصوفى الذى ولى مشيخة الكاملية إلى أن مات سنة ٦٨٦ وقد أظهر أيضا مذهب الوحدة فى شعره :

لما رأيتك مشرقا فى ذاتى … بدلت من حالى ذميم صفاتى

---

(١) طبقات الشعرانى ج ١ ص ١٨١

(٢) نفس المرجع السابق ج ١ ص ١٨١

وتوجهت أسرار فكرى سجدا ... لجميل ما واجهت من لحظاتى
وتلوت من آيات حسنك سورة ... سارت محاسنها بجمع شتاتى
وبلوت أحوالى فخلت معبرا ... فى الصحو عن سكرى بصدق نياتى
وتحولت أحوال سرى فى العلى ... فعلت على محو وعن إثبات
وتوحدت صفتى فرحت مروحا ... نظراً لما أشهدت من آيات
لا أشتهى أن أشتهى متنزها ... بل انتهى عن غفلة الشهوات
أنا إن ظهرت فعن ظهور بواطن ... شهدت بنطق كان من سكناتى
من كان يجهل ما أقول عذرته ... فالشمس تخفى فى دجى الظلمات[1]

وقال ظافر بن محمد بن طالح بن ثابت زين الدين الأنصارى المعروف بالطنانى وكان من الفقراء الصوفية أصحاب الخرق :

تميس فتخجل الأغصان منها ... وتزرى فى التلفت بالغزال
وتحسب بالإزار بأن تغطت ... وقد أبدت به شكل الجمال
سلوها لم تغطى البدر عمدا ... وتسمح للنواظر بالهلال
ولم تصلى الحشا بالعتب نارا ... وفى ألفاظها برد الزلال
ولم فضحت بمعصمها اعتصامى ... وأطبقت العقيق على اللآلى
ويبدى حالها أمراً عجيبا ... ظهوراً فى خفاء مثل حالى
فإن حاكت بوفر الردف وجدى ... فقد حاكى لها الخصر انتحالى
حلال فى الغرام بها عذابى ... كما عذب اللمى منها حلالى[2]

فهذا الصوفى عبر عن حبه الالهى تعبيراً هو تعبير الغزلين الحسيين حتى لنحسبه من شعراء الغزل لولا القرينة التى ظهرت فى قوله عن « وجده » وخفاء حاله » لقلنا

---

(١) تاريخ ابن الفرات ج ٨ ص ٥٩

(٢) الصفدى : أعيان العصر قسم ١ ج ٣ ص ١٦٩ (نسخة فتوغرافية بدار الكتب المصرية)

إنه من المتغزلين» ومثل هذا قول شهاب الدين محمد بن عبد المنعم المعروف بابن الخيمى شاعر الصوفى المتوفى سنة ٦٨٥ هـ:

كلفت ببدر فى مبادى الدجى بدا | فعاد لنا ضوء الصباح كما بدا
وحجب عنا حسنه نور حسنه | فمن ذلك الحسن الضلالة والهدى
فيا عاذلى دعنى ونار صبابتى | عليه فإنى قد وجدت لها هدى
وهاك يدى إنى على ترك حبه | مدى الدهر لا أعطيك ياعاذلى يدا
فما العيش إلا أن أبيت مواصلا | لبدرى أو فى حب بدرى مسهدا
فيا نار قلبى حبذا أنت مصطلى | ويا دمع عينى حبذا أنت موردا
يا سقمى فى الحب أهلا ومرحبا | ويا صحة السلوان شأنك والعدا
فلست أرى عن ملة الحب مائلا | وكيف ونور العامرية قد بدا [1]

ومن الصوفية المصريين الذين أخذوا آراء ابن عربي ونادوا بها عبد العزيز بن عبد الغنى بن أبى الأفراح المعروف بالشيخ عبد العزيز المنوفى المتوفى سنة ٧٠٣ هـ وكان له ديوان شعر [2] ، حاولنا العثور عليه فلم نوفق ، فمن مقطوعاته التى بقيت له يظهر فيها آراءه فى وحدة الوجود .

وجدت بقائى عنه فقد وجودى | فلم يبق حد جامع لحدودى
وألقيت سرى عن ضميرى ملوحا | برمز إشاراتى وفك قيودى
فأصبحت منى دانياً بمعارف | وقد كنت عنى نائياً لجودى
ومن عين ذاك الأمر حكم مبين | لتحقيق ميراثى وحفظ عهودى
فمن مبتدا فرقى قنوتى ووجهتى | إلى منتهى جمعى يكون سجودى
وعاكف ذاتى مطلق غير مطرق | وبادى صفاتى قد وفى بعقودى
وإن أمرتنى نشأتى غير نسبتى | فصالح آبائى نذير ثمودى
سألقى عصاى فى رحاب تجردى | لياتى من نحو القبول وفودى [3]

---

(١) شذرات الذهب ج ٥ ص ٣٩٣ ، وابن شاكر : فوات الوفيات ج ٢ ص ٢٣٤
(٢) الدرر الكامنة ج ٢ ص ٢٧٢
(٣) الصفدى : أعيان العصر قسم٢ ج ٣ ص ٢٣٣

وهكذا نرى فى أدب الصوفية فى مصر تلك الآراء التى أوجدها المتصوفة الذين وفدوا على مصر من الخارج ، ورأينا أن آراء محي الدين بن عربى كانت أكثر الآراء انتشارا بين صوفية مصر . على أن من الحق علينا أن نقول إن بعض الصوفية فى مصر لم يقبلوا آراء محي الدين بن عربى ، فالشيخ محمد بن أبى حميدة كان يكفر من يقول بوحدة الوجود ويحلل قتلهم فهو القائل « لو قدرت أن أقتل من يقول لاموجود إلا الله فعلت : فما يقول هذا فى بوله وغائطه وعجزه عن دفع الآلام عن نفسه ، وشرط الإله أن يكون قادراً فكيف يقول أنا عين الحق هذا من أضل الضلال[1] » كما كانت لآراء ابن تيمية عند وفوده إلى مصر أثر فى الطعن على ابن عربى وعلى من نهج منهجه من الصوفية ، ونذكر من علماء مصر من الذين طعنوا على مذهب وحدة الوجود ابن حجر العسقلانى والبقاعى الذى وضع كتابا بعنوان « تنبيه الغبى على تكفير ابن عربى » وابن خلدون وغيرهم .

على أننا نريد أن نقف قليلا عند قول ابن خلدون فى مقدمته: ثم إن هؤلاء المتأخرين من المتصوفة المتكلمين فى الكشف وفيما وراء الحس توغلوا فى ذلك فذهب الكثير منهم إلى الحلول والوحدة وملأوا الصحف منه مثل الهروى فى كتاب المقامات له وغيره وتبعهم ابن عربى وابن سبعين وابن العفيف وابن الفارض والنجم الاسرائيلى فى قصائدهم وكان سلفهم مخالطين للاسماعيلية المتأخرين من الرافضة الدائنين أيضاً بالحلول وإلهية الأئمة مذهباً لم يعرف لأولهم ، فأشرب كل واحد من الفريقين بمذهب الآخر واختلط كلامهم وتشابهت عقولهم [2] فهذا كلام لاندرى كيف صدر عن ابن خلدون إذ الحقيقة التى أثبتها البحث العلمى الحديث أن الاسماعيلية لا يقولون بالحلول ولا يقولون بألوهة الأئمة ، وقد ذكرنا قبل إن مذهب وحدة الوجود الصوفية تخالف آراء الاسماعيلية ، ولم نسمع من الاسماعيلية عن شىء اسمه الحب الالهى ، ولم يقل الاسماعيلية بالشهود بل ينفون الرؤية نفياً باتا ، ومن عجب أن يقع بعض الباحثين المحدثين فيما وقع فيه ابن خلدون من قبل فيدعون أن ابن عربى ومن سلك سبيله كانوا متأثرين بالاسماعيلية ، وأن الصوفية أخذوا آراءهم فى الحلول والفناء والاتحاد من الشيعة الاسماعيلية ، ذلك لأن الاسماعيلية لا تذهب إلى هذه الآراء ولا تقول بها بل تكفر من يذهب اليها .

---

(١) طبقات الشعرانى ج ١ ص ١٥٩

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٤١٣ (المطبعة البهية) .

رموز الأعداد فى الكتابات العربية

للدكتور محمد حمزى البكرى

تقـــدمة

نشأ العد مع الانسان منذ أقدم العصور، وكان البدائى يعد على أصابع يده، أى إلى الخمسة، ومن هنا نشأ النظام الخماسى فى العدد الذى نجده فى لغات مختلفة يقف فيها العادّ عندما ينتهى من أصابع اليد الأولى، ثم يبنى على العدد خمسة ما بعده من الأعداد، أى أن الستة ٥ + ١ والسبعة ٥ + ٢، ولعل آثار هذا النظام باقية عندنا فى بعض قرى الريف الذين ما يزالون يعدون بعض المنتجات الزراعية بالخمسة، ويسمون كل خمسة عدا، ويجمعونه على عدود.

النظام العشرى:

ولكن أصحاب هذه اللغات عندما وصلوا إلى العدد ١٠ اضطروا أن يبتدعوا له اسماً جديداً، وهم فى هذه الناحية يشاركون أصحاب النظام العشرى الذى يعتمد فى العدّ على أصابع اليدين إلى العشرة، وهو نظام العدد عند الساميين، ويتدرج من عشرة إلى مائة (١٠ × ١٠) وكانت العرب تطلق عليها اسم هنيدة مصغرة، وتطلق على المائتين اسم هند ولكن علماء اللغة حصروا استعمالها علي الابل وعلى الأعوام. قال ابن منظور فى اللسان « هند وهنيدة اسم للمائةَ من الابل خاصة » قال جرير:

أَعْطَوْا هُنَيْدةَ يحدوها ثمانية ... ما فى عطائهم مَنٌّ ولا سَرَفُ

وقال أبو عبيدة وغيره هى اسم لكل مائة من الابل، وقال ابن سيدة هى اسم للمائة ولما دونها ولما فويقها، وقيل هى المائتان، حكاه ابن جنى عن الزيادى

قال: ولم أسمعه من غيره، قال: والهنيدة مائة سنة والهند مائتان وأنشد لسلمة بن الخرشب الأنماري:

ونصر بن دهمان الهنيدة عاشها   وتسعين عاما ثم قوّم فانصاتا [1]

وحكى عن ثعلب في التهذيب هنيدة مائة من الابل معرفة لا تنصرف ولا تدخلها الألف واللام، ولا تجمع، ولا واحد لها من جنسها.

ولست أفهم هذا التخصيص الذي أضافه علماء اللغة إلى لفظة هنيدة من قصرها على الابل أو على الابل والأعوام، وأغلب الظن أن الذي دفعهم الى ذلك هو حذف تمييز العدد بعدها، مع أن الذي ينظر الى الشاهدين اللذين قدمهما ابن منظور يرى أنه وإن كان اسم العدد قد حذف الا أنه قد دل عليه دليل، ففي بيت جرير، أعطوا مائة يحدوها ثمانية، والحداء خاص بالابل، أي أنهم أعطوا مائة بعير، وفي بيت سلمه أن نصر بن دهمان عاش مائة وفعل عاش يدل على أنها مائة عام، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد عاد الشاعر في الشطر الثاني وشكك في المائة وقال أو تسعين عاما فذكر التميز هنا، ومن ذلك استنتج أن الهنيدة هي المائة إطلاقا.

ثم نعود إلى حديثنا فنقول إن الساميين تدرجوا في نظام العدد من مائة إلى ألف (١٠ × ١٠ × ١٠) ثم من ألف إلى ربوة (١٠ × ١٠ × ١٠ × ١٠) وهلم جراء والربوة وإن كانت غير شائعة في العربية اليوم إلا أن العرب القدماء قد عرفوها كما عرفها اليهود والسريان، وعرفوا لها صورتين أخريين: الرُّبة أو الرِّبة والرِّبي قال ابن منظور في اللسان « والرُّبة الفرقة من الناس قيل هي عشرة آلاف أو نحوها والجمع رباب، وقال يونس ربة ورباب كجفرة وجفار والرِّبي واحد الربيين وهم الألوف من الناس . . . وفي التنزيل « وكأين من نبي قاتل معه ربيون كثير فما وهنوا لما أصابهم في سبيل الله » [2] . قال الفراء الربيون الألوف . . وقال الزجاج ربيون بكسر الراء وضمها وهم الجماعة الكثيرة . وقال أبو طالب الربيون الجماعات الكثيرة الواحدة ربي » وقال الفيروزبادي في مادة ربا في القاموس « والرِّبوة بالكسر عشرة آلاف درهم كالرُّبة بالضم والجمع أرباء » وقال في مادة رب « وبالكسر

---

(١) أي صار مشهوراً .
(٢) آل عمران ١٤٦

(أى الرِّبة) نبات وشجر أو هى الحروب ؛ والجماعة الكثيرة ، والجمع أرِبّة ، أو عشرة آلاف ، ويُضم (أى الرُّبة) . . والرِّبيُّ واحد الرِّبيين وهم الألوف من الناس » .

النظام العشرينى :

ونجده فى اللغات الهندية التى ترجع الى ما قبل فتح الآريين للهند ، كما توجد فى بعض اللغات الأوروبية القديمة ، وهى اللغات الكلتية ، ولهذا النظام بعض المظاهر فى اللغات الهندية الأوروبية الحديثة . فالعشرون فى الفرنسية (vingt) لا تنتسب الى العدد ٢ وهو (deux) كما تنتسب الثلاثين (trente) الى الثلاثة (trois) أو الخمسين (cinquante) الى الخمسة (cinq) ولا الى العشرة (dix) كانتسابها فى اللغات السامية ، إذ العشرين فى اللغات السامية ، أصلها مثنى عشر ثم أخذت صورة الجمع فى بعضها قياسا على سائر العشرات .

والثمانون فى الفرنسية (quatre-vingt) أى أربع عشرينات ، وعلى هذا النظام تقوم الأرقام من ٨١ حتى ٩٩ على أساس أربع عشرينات وواحد (quatre-vingt-un) حتى أربع عشرينات وتسعة عشر (quatre-vingt-dix neuf) ويقول علماء اللغة إن هذا المظهر الذى نجده فى الفرنسية إنما هو من تأثير اللغة الكلتية التى كانت لغة الشعب فى فرنسا .

النظام الاثنى عشرى :

للعدد اثنى عشر قدسية خاصة عند الأديان الثلاثة التى تسيطر على العالم : فالأئمة الاثنا عشر عند المسلمين ؛ والحواريون الاثنا عشر عند المسيحيين ، والأسباط الاثنا عشر عند اليهود .

والنظام الاثنا عشرى شائع الاستعمال فى الحياة اليومية ، يستعمل فى المكاييل والموازين والتقويم والمساحات وفى التجارة فالأردب اثنتا عشرة كيلة ، والكيلة ثمانية أقداح (أى من كسور النظام الاثنى عشرى) . والفدان أربعة وعشرون قيراطا ، والقيراط أربعة وعشرون سهما أى من مضاعفات الاثنى عشر . وعدة الشهور عند الله اثنتا عشرة شهرا واليوم أربعة وعشرون ساعة . وفى الموازين

نجد الرطل اثنى عشرة أوقية ، والأوقية إثنى عشر درهما . وفى التجارة تباع بعض السلع بالدستجة أى الحزمة (وهى معربة) ، ولما كانت كل دستجة تحوى اثنتى عشرة وحدة من الشىء المباع فى أكثر الأحوال فقد انصرف معنى الدستجة على مرور الزمن من الحزمة الى العدد ١٢ ، وخففت اللهجة المصرية نطقها الى دستة ، وكل اثنتا عشرة دستة تكون قروصة .

النظام الستينى[1] :

كان الشوميريون — فيما نعلم — هم أقدم من استعمل النظام الستينى ، فلما سكن الأكديون فى ديارهم أخذوا عنهم هذا النظام بتمامه ، واستعملوه فى حساباتهم وعلومهم كعلم الفلك ، وفى مكاييلهم للفضة والذهب ، وفى أيامهم وعملاتهم .

وقد امتد هذا النظام شرقا الى الهند وغربا الى البحر الأبيض المتوسط ، وهو مستعمل حتى الآن فى الرياضيات : فالدائرة 360° ومجموع زوايا المثلث 180° ، وكذلك يستعمل فى علم الفلك وبخاصة فى التوقيت : فالسنة عندهم ٣٦٠ يوما ، والشهر ٣٠ يوما (أى $\frac{1}{2} \times 60$) ، والساعة ٦٠ دقيقة ، والدقيقة ٦٠ ثانية وهكذا .

وكان الشوميريون يعدون الى العشرة ثم يبنون منها الى العشرين ، وبعد ذلك يتدخل النظام العشرينى جزئيا : فالثلاثون عندهم ٢٠ + ١٠ والأربعون = عشرونتان ، والخمسون = عشرونتان وعشرة ، ثم وضعوا للستين لفظا مستقلا ، ثم يبنون على الستين بعد ذلك فبدلا من ٧٠ ، ٨٠ يقولون ٦٠ + ١٠ و ٦٠ + ٢٠ ، والمائة والعشرون عندهم ستونان ، والمائة والثمانون عندهم ثلاث ستينات ، وهكذا حتى تسع ستينات . فاذا وصلوا الى ٦٠٠ وضعوا لها اسما جديداً ، وكذلك وضعوا اسمين جديدين للعددين ٣٦٠٠ (٦٠ × ٦٠) و ٢١٦٠٠٠ (٦٠ × ٦٠ × ٦٠) .

رموز الأعداد عند الساميين :

أقدم ما عندنا من رموز الأعداد السامية موجود فى المزمور ١١٩ فقد قسم هذا المزمور إلى ٢٢ قسما وضع كل قسم تحت حرف من حروف الأبجدية الاثنين والعشرين .

---

(1) أنظر Thureau-Dangin, Esquisse d'une histoire du système sexagesimal, 1932

والراجح أن اليونان هم أول من استخدم حروف الأبجدية كرموز للأعداد وكانوا فى أول أمرهم يكتبون الأعداد بالحروف الكاملة ثم عبروا عنها بخطوط ، واستعانوا معها بالحروف الأولى من بعض الأعداد ، وترجع هذه الطريقة إلى القرن السادس قبل الميلاد . وتوجد فى النقوش اليونانية القديمة خاصة ، ويرمز للخمسة فيها π وهو الحرف الأول من πεντε ، كما يرمز للعشرة بـ Δ وهو الحرف من Δεκα ، وللخمسين برمز مركبة من π و Δ (أنظر جدول ١) وللمائة بالرمز H وهو الحرف الأول من HKATON وللثلاثمائة بالرمز HHH،وللخمسمائة برمز مركب من π و H (أنظر جدول ١) وللألف بالرمز X وهو الحرف الأول من الكلمة χιλια وللعشرة آلاف بالرمز M وهو الحرف الأول من الكلمة اليونانية μύρια وتسمي هذه الرموز بالأرقام الهيرودية نسبة إلى هيروديان النحوى (Herodirnus)

ونجد فكرة استعمال الحرف الأول فى رموز الأعداد فى اللغة العربية الجنوبية فرمز الخمسة فيها هو حرف الخاء وهو الحرف الأول من كلمة خمس (أنظر جدول ١) ورمز العشرة فيها هو حرف العين وهو الحرف الأول من كلمة عشر (أنظر جدول ١) ، ورمز المائة فيها هو حرف الميم وهو الحرف الأول من كلمة مائة (أنظر جدول ١) ورمز الخمسين هو نصف حرف الميم أى نصف المائة ، ويرمز للألف بحرف الألف وهو أول حرف فى كلمة ألف ، ويوضع كل رقم بين علامتين خاصتين تميزاً له عن سائر الكلام (أنظر جدول ١) .

اليونانية القديمة	العربية الجنوبية					
	الرمز	اسم العدد	الرمز	اسم العدد	الرمز	اسم العدد
٥٠ = [illegible]	[illegible] = ٥٠	[illegible]	[illegible] = ١٠	[illegible]	[illegible] = ١٠٠	[illegible]
٥٠٠ = [illegible]	[illegible] = ٥٠٠	= بنصف رمز المائة	[illegible] = ١٠٠٠	[illegible]	[illegible] منفرد	العلامة التي يوضع بينها الرمز [illegible] = ١٥٠

جدول رقم ١

وقد استعار الأحباش من العرب الجنوبيين هذه العلامة التى يوضع الرقم بينها وحوروا فيها فوضعوا العدد بين خطين أفقيين ــــ كما استعاروا منهم فكرة الفصل بين الكلمة والكلمة بخط رأسى | فاستبدلوه بنقطتين فوق بعضهما :

وقد استخدمت الحروف اليونانية كرموز للأعداد فى أوراق البردى العربية ويرجع استخدام اليونان للحروف كرموز للأعداد إلى عهد قديم جداً، إلى حوالى القرن الخامس قبل الميلاد وكانت الحروف اليونانية الأربعة والعشرون مضافاً إليها ثلاثة حروف كان اليونان قد استبعدوها من أبجديتهم وهى :

ς Stigma ولها صورة أخرى ϛ وتقابل الواو فى الترتيب الأبجدى، فتكون قيمتها الأصلية ٦، Φ Koppa وهى القاف القديمة وقيمتها ٩٠ و π Sampi وترمز إلى الرقم ٩٠٠ وترتب الحروف اليونانية التى تستخدم كرموز للأعداد على النحو التالى من α إلى θ لرموز الآحاد أى من ١ إلى ٩ ومن i إلى Φ لرموز العشرات أى من ١٠ إلى ٩٠، من ρ إلى ω لرموز المئات من ١٠٠ حتى ٨٠٠، π Sampi وترمز إلى الرقم ٩٠٠ (أنظر عمود ١ بالجدول ٣) .

وقد استعمل اليونان الأرقام فى خانتها فكتبوا مثلا ωλα = ٨٣١ و Bωλα = ٢٨٣١ وفضل هذه الطريقة فى الأعداد أنها مختصرة يمكن استخدامها فى المعاملات، ولكن لايمكن من جهة أخرى استخدامها فى الحساب، وهذا من الأسباب التى كانت تعرقل تقدم علم الحساب عند اليونان .

وقد استعار اليهود والسريان والأحباش ثم العرب فى العصر الاسلامى طريقة الرمز إلى الأعداد بحروف الأبجدية .

أما اليهود فيعدون الآحاد من א حتى ט وتقابل الأرقام من ١ إلى ٩ ويعدون العشرات من י حتى צ ويؤلفون بين الآحاد والعشرات فيضعون عدد العشرات إلى اليمين وعدد الآحاد إلى اليسار فيكتبون مثلا יד لترمز إلى ١٤، יז لترمز إلى ١٧ وأما العددان ١٥، ١٦ فلا يكتبان יה، יו تحرجا لأن هذه الحروف تضم الحروف التى يشتمل عليها لفظ الجلالة عندهم ولهذا عدلوا رموزها فجعلوها טו = ١٥، טז = ١٦ أما المئات فيرمزون إليها بالحروف من ק حتى ת أى من ١٠٠ إلى ٤٠٠ وبعد ذلك يستعملون صور الحروف التى تستعمل نهائية ليرمزوا بها إلى بقية المئات وهى : ך = ٥٠٠، ם = ٦٠٠، ן = ٧٠٠، ף = ٨٠٠، ץ = ٩٠٠ وبذلك يصل عدد الرموز إلى ٢٧ بدلا من ٢٢، وهو نفس العدد الذى شهدناه فى الأرقام اليونانية أما ما بعد ذلك من الأعداد فيبنونه على ما قبله فيرمزون للألف بالحرف א̇ بنقطة فوقه، وللألفين بالحرف א̈ بنقطتين من فوقه .

أما فى العصر الحديث فقد قلد اليهود اليونان فى أخذهم بفكرة قيمة العدد فى خانته وجعلوا الخانات الكبيرة ناحية اليمين ، فالعدد ה־ח־מ־ יرمز إلى الرقم ٥٨٤٥ ، وقد استعمل اليهود هذه الأعداد فى كثير من المخطوطات العربية التى كتبوها بحروفهم العبرية وبخاصة فى الأندلس وشمال أفريقية (أنظر عمود ٢ فى جدول ٣) .

وكذلك استعمل السريان نفس الطريقة فى كتابة الأعداد ، فرمزوا الى الآحاد بالحروف من أ الى ط والى العشرات بالحروف من ى الى ص ورمزوا بالحروف الأربعة الأخيرة للمئات الأربعة الأولى ، أما المئات الخمسة الأخيرة فقد رمزوا اليها بحروف العشرات المقابلة لها من النون حتى الصاد مع وضع نقطة فوقها ، وقصدوا أنها بهذه النقطة تساوى عشرة أضعاف قيمتها . أما الآلاف فقد رمزوا اليها بحروف الآحاد ووضعوا خطيطا فوقها ما عدا ٣٠٠٠ فقد رمزوا لها بحرف اللام وفوقه نقطة . كما رمزوا لمرتبة الربوات وهى مرتبة عشرات الآلاف بحروف الآحاد ووضعوا خطيطا تحتها ما عدا ٣٠,٠٠٠ فقد عبروا عنها بحرف اللام وفوقه خطيط وقد استعمل السريان هذه الأعداد فى المخطوطات العربية الكثيرة التى كتبوها بالخط الكرشونى (انظر جدول رقم ٣) .

ولما كان السريان قد انقسموا فى القرن الخامس الي فرقتين واحدة تقول بطبيعة واحدة للمسيح ، وهم الذين سموا فيما بعد باليعاقبة ، والأخرى تنسب الي المسيح طبيعتين ، وقد ترتب على هذا الانقسام أن زهدت كل فرقة فيما عند الفرقة الأخرى حتى الخط ، فابتدعت كل فرقة خطا لها واستعمل اليعاقبة أبجديتهم فى رموز الأعداد (انظر عمود ٣ من جدول ٣) وكذلك فعل النساطرة فاستعملوا أبجديتهم كرموز للاعداد (انظر عمود ٤ من جدول ٣) ومع ذلك فقد بقى كل من اليعاقبة والنساطرة يستخدمون الخط القديم (الاسطرنجيلى) حتى فى الكتابات الكرشونية ورموز الأرقام (أنظر عمود ٥ من جدول ٣) .

أما فى حالة الأرقام المركبة فيكتب الرقم الكبير الى اليمين وبعده الأصغر فالأصغر حتى رقم الآحاد فمثلا الأرقام [illegible] و [illegible] تساوى ١٥٣ و ١٦٤٢ على التوالى .

ܐ = ١	ܒ = ٢	ܓ = ٣	ܕ = ٤	ܗ = ٥	ܘ = ٦	ܙ = ٧	ܚ = ٨	ܛ = ٩
ܝ = ١٠	ܟ = ٢٠	ܠ = ٣٠	ܡ = ٤٠	ܢ = ٥٠	ܣ = ٦٠	ܥ = ٧٠	ܦ = ٨٠	ܨ = ٩٠
ܩ = ١٠٠	ܪ = ٢٠٠	ܫ = ٣٠٠	ܬ = ٤٠٠	ܟ݁ = ٥٠٠	ܡ݁ = ٦٠٠	ܢ݁ = ٧٠٠	ܦ݁ = ٨٠٠	ܨ݁ = ٩٠٠
ܐ̄ = ١٠٠٠	ܒ̄ = ٢٠٠٠	ܓ̄ = ٣٠٠٠	ܕ̄ = ٤٠٠٠	ܗ̄ = ٥٠٠٠	ܘ̄ = ٦٠٠٠	ܙ̄ = ٧٠٠٠	ܚ̄ = ٨٠٠٠	ܛ̄ = ٩٠٠٠
ܐ̱ = ١٠,٠٠٠	ܒ̱ = ٢٠,٠٠٠	ܓ̱ = ٣٠,٠٠٠	ܕ̱ = ٤٠,٠٠٠	ܗ̱ = ٥٠,٠٠٠	ܘ̱ = ٦٠,٠٠٠	ܙ̱ = ٧٠,٠٠٠	ܚ̱ = ٨٠,٠٠٠	ܛ̱ = ٩٠,٠٠٠
ܝ̱ = ١٠٠,٠٠٠	ܟ̱ = ٢٠٠,٠٠٠	ܠ̱ = ٣٠٠,٠٠٠	ܡ̱ = ٤٠٠,٠٠٠	ܢ̱ = ٥٠٠,٠٠٠	ܣ̱ = ٦٠٠,٠٠٠	ܥ̱ = ٧٠٠,٠٠٠	ܦ̱ = ٨٠٠,٠٠٠	ܨ̱ = ٩٠٠,٠٠٠
ܩ̱ = ١,٠٠٠,٠٠٠	ܪ̱ = ٢,٠٠٠,٠٠٠	ܫ̱ = ٣,٠٠٠,٠٠٠	ܬ̱ = ٤,٠٠٠,٠٠٠					

جدول رقم ٢

الأرقام فى العربية :

١ — واستعمال الحروف فى الدلالة على الأرقام الموجود فى العبرية والسريانية موجود فى العربية أيضا فى حساب الجمّل ، ولم يفسر أصل هذا اللفظ بعد .

وقد استعمل العرب هذه الرموز فى علم الفلك ، وقد أغنتهم حروف الروادف عما اضطر إليه أصحاب العبرية من استعمال رسم الحروف الأخيرة ، وعما اضطر إليه السريان من تكرار بعض الحروف التى ترمز إلى العشرات مع وضع نقطة فوقها لترمز إلى المئات ، ولم تظهر حروف الروادف فى حساب الجمل إلا فى القرن السادس الهجرى .

وللحروف العربية فى حساب الجمل ترتيبان مختلفان أحدهما عند أهل المشرق (أنظر عمود ٦ بالجدل رقم ٣) والثانى عند المغاربة (أنظر عمود ٧ بالجدول رقم ٣) ولهذا فان قيمة بعض الحروف تختلف فى كل واحدة منهما عن الأخرى ، أما ترتيبها عند المشارقة فهو نفس ترتيب الأبجدية عند العبريين والسريان مضافا إليها حروف الروادف مرتبة على ث خ ذ ض ظ غ . وأما ترتيبها عند المغاربة فنستطيع أن نصل إليه من مقدمة ابن خلدون ، حيث يقول فى باب علم أسرار الحروف [1] « فتنوعت الحروف بقانون صناعى يسمونه التكسير إلى نارية وهوائية ومائية وترابية ،على حسب تنوع العناصر : فالألف للنار ، والباء للهواء ، والجيم للماء ، والدال للتراب ، ثم ترجع كذلك على التوالى من الحروف والعناصر إلى أن تنفذ :

---

(١) القاهرة ١٣٢٧ هـ ، ص ٥٦٢

فتعين لعنصر النار حروف سبعة : ا ، ه ، ط ، م ، ف ، س ، ذ .
وتعين لعنصر الهواء سبعة أيضا : ب ، و ، ى ، ن ، ض ، ت ، ظ .
وتعين لعنصر الماء أيضا سبعة : ج ، ز ، ك ، ص ، ق ، ث ، غ .
وتعين لعنصر التراب أيضا سبعة : د ، ح ، ل ، ع ، ر ، خ ، ش .

وبذلك تكون الأبجدية عند أهل المغرب وفقا لما أورده ابن خلدون على الترتيب التالى : ا ب ج د ه و ز ح ط ي ك ل م ن ص ع ف ض ق ر س ت ث خ ذ ظ غ ش ، ويكون اختلافها تبعا لذلك عن ترتيب الأبجدية عند أهل المشرق فى ستة أحرف هى السين ، والصاد ، والشين ، والضاد ، والظاء ، والغين ، وتختلف قيمة كل حرف منها عند كل منهما على النحو التالى :

الرمز عند أهل المشرق	س	ص	ش	ض	ظ	غ
القيمة العددية	٦٠	٩٠	٣٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠
الرمز عند أهل المغرب	ص	ض	س	ظ	غ	ش

٢ - وهناك نوع آخر من الأرقام وهى الأرقام الديوانية وكانت تستعمل فى القسم الشرقى من العالم الاسلامى ، فى كتابة التواريخ وغيرها من الأرقام فى المخطوطات الديوانية ، وهذه الأرقام عبارة عن مختصرات من أسماء العدد (انظر عمود ٨ بالجدول رقم ٣) .

٣ — وقد استعملت الأرقام اليونانية فى كتابات أوراق البردى العربية الإسلامية فى مصر ، وهو استعمال قديم من آثار الادارة اليونانية القبطية فى مصر وكذلك استعملت فى ترقيم صفحات الكتب العربية التى استنسخها الأقباط فى مصر . وتشتمل مكاتب الآستانة على مخطوطات من هذا النوع ، وهى فى جملتها كتب دينية ، ولكنها ليست مسيحية صرفة ، وكتب طلسمية يقرؤها المسلمون والمسيحيون على السواء ، وهذه الأرقام هى التى استخدمها الأحباش أيضاً .

٤ — ولم تكن الأرقام اليونانية كثيرة الشيوع بين الأقباط فى مصر إلا فى الكتابات الرسمية . ولكن شاعت بينهم رموز أخرى للأرقام يطلقون عليها اسم

الأرقام الأبقطية (أنظر عمود ٩ بالجدول رقم٣) ، وقد أخذوا هذا الاسم من الحساب الأبقطى ويعرفه الفرنجة باسم (Epact) وهو حساب يتصل بسير القمر يستخرجون بواسطته — فى أول كل عام — مواعيد الأعياد وبخاصة عيد الفصح . وقد استخدموا هذه الرموز فى كل ما يتعلق بالحساب عندهم ، نجد مثلا لذلك فى مخطوط كتاب « اتفاق البشيرين » المحفوظ بمكتبة المتحف القبطى تحت رقم ١١٤ وأوله « القوانين الذى كتبها الأبوان الفاضلان أمونيوس وأوسابيوس عن القوانين على معنى الاختصار والايجاز من أجل الأربعة الأناجيل المقدسة لوفاق معانيها ، وجعلاها بمقتضى ما اتساق وفاقها لماعشرة قوانين تحققت جداولها وهى ستمائة خمسة وخمسين جدولا » وقد وردت هذه الجداول فى التسع عشرة ورقة الأولى وكذلك كتبت أرقام آيات الأناجيل على الهوامش بنفس الأرقام وقد استخدمت هذه الرموز فى ترقيم صفحات أكثر المخطوطات العربية التى نسخها الأقباط فى مصر ، وفى مكتبة المتحف القبطى عدد من هذه المخطوطات منها مخطوط يشتمل سنكسار محفوظ تحت رقم ١٩ ليتورجية .

٥ — كذلك إستعملت الأرقام الغبارية فى القسم الغربى من العالم الاسلامى وهى — كالأرقام اليونانية — تستخدم تسعة أرقام بعد أن أضيفت اليها علامة الصفر التى ابتدعت فى الهند ، وهى تشبه فى كثير من مزاياها الأرقام الهندية المستعملة فى القسم الشرقى من العالم العربى وقد انتقلت هذه الأرقام إلى أوربا وعنها أخذت الأرقام الأوروبية (انظر عمود ١٢ بالجدول) .

٦ — وليست الأرقام الغبارية هى النوع الوحيد من الأرقام المستعمل فى المغرب فنحن نجد الى اليوم عند علماء الفرائض ، وعلماء تقسيم المواريث والمحامين وبخاصة فى فاس ما يسمى بالأرقام الفاسية ، وتستعمل كأرقام سرية لا يعرفها الناس بسهولة ، إلا أن بينها وبين الأرقام الغبارية صلة وثيقة ، ومن خصائص هذه الأرقام أنها لا تقف عند ٩ ، بل لها علامات خاصة بالعشرات حتى ٩٠ ، وبالمئات حتى ٩٠٠ ، أى أنه يشتمل على ٢٧ رمزا كالخط اليونانى المستعمل فى الأرقام (انظر عمود ١٠ بالجدول) .

٧ — أما استعمال الأرقام الهندية كما نسميها ، والأرقام العربية كما يسميها

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦
١	α	א	ا	[illegible]	[illegible]	ا	ا	ا	[illegible]	[illegible]	ا	ا	١	١	١	١
٢	β	ב	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ب	ب	[illegible]	ω	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٢	٢
٣	γ	λ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ج	ج	[illegible]	γ	γ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٣	٣
٤	δ	ד	[illegible]	[illegible]	[illegible]	د	د	اسا	[illegible]	[illegible]	عو	عو	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٥	ε	ה	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	حا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	۵	٥
٦	ϛ	ו	٥	٥	٥	و	و	سا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٦	٦
٧	ζ	ז	ر	ر	ر	ز	ز	سعا	[illegible]	7	V	[illegible]	[illegible]	7	V	V
٨	η	ח	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ح	ح	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	8	٨	٨
٩	θ	ט	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ط	ط	نعا	[illegible]	[illegible]	٩	٩	9	9	٩	٩
١٠	ι	י	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ى	ى	[illegible]	[illegible]	٢.	!	i	10	10	١٠	١٠
٢٠	κ	כ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ك	ك	[illegible]	[illegible]	ω	[illegible]	[illegible]	20	20	٢٠	٢٠
٣٠	λ	ל	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ل	ل	نله	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	30	30	٣٠	٣٠
٤٠	μ	מ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	م	م	اىعا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	غو	50	45	٤٠	٤٠
٥٠	ν	נ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ن	ن	خا	[illegible]	[illegible]	[illegible]	غ	50	50	٥٠	٥٠
٦٠	ξ	ס	ھ	ھ	ھ	س	ص	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	نا	40	60	٦٠	٦٠
٧٠	ο	ע	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ع	ع	سعا	[illegible]	٥	V	[illegible]	VO	70	٧٠	٧٠
٨٠	π	פ	[illegible]	و	و	ف	ف	[illegible]	۵	[illegible]	[illegible]	[illegible]	70	80	٨٠	٨٠
٩٠	ϙ	צ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ص	ض	نعا	[illegible]	[illegible]	?	[illegible]	90	90	٩٠	٩٠
١٠٠	ρ	ק	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ق	ق	ما	[illegible]		!	[illegible]				
٢٠٠	σ	ר	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ر	ر	[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٣٠٠	τ	ש	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ش	س	ىلما	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٤٠٠	υ	ת	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ت	ت	العا	[illegible]		[illegible]	عو				
٥٠٠	φ	ך	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ث	ث	حا	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٦٠٠	χ	ם	[illegible]	[illegible]	[illegible]	خ	خ	سا	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٧٠٠	ψ	ן	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ذ	ذ	سعا	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٨٠٠	ω	ף	ف	ف	ف	ض	ظ	سما	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٩٠٠	π	ץ	[illegible]	[illegible]	[illegible]	ظ	غ	نعا	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
١٠٠٠	͵A	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	غ	ش	الف	[illegible]		[illegible]	[illegible]				
٢٠٠٠	͵B	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	غغ	تىتى	الفو	[illegible]			[illegible]				

جدول رقم ٣

الفرنجة كرموز للعدد فقد جاء متأخراً فى القرن الثالث الهجرى ، وقد استعملها علماء الرياضة عند العرب ، وهى مبنية على فكرة تأثير وضع العدد فى المكان الذى يدل على قوته ، وعلى فكرة استخدام الصفر فى المرتبة الحالية . وقد أشار إليها ابن النديم فى الفهرست عند كلامه على قلم السند فقال[1] « ذكر لى رجل يجول فى بلادهم (أى بلاد السند) أنهم فى الأكثر يكتبون بالتسعة الأحرف على هذا المثال : ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ وابتداؤه ا ب ج د ه و ز ح ط فإذا بلغ إلى ط أعاد الحرف الأول ونقطة تحته على هذا المثال : ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ فيكون ى ك ل م ن س ع ف ص يزاد عشرة عشرة ، فإذا بلغ إلى ص يكتب على هذا المثال وينقط تحت كل حرف نقطتين هكذا فيكون : ق ر ش ت ث خ ذ ض ظ فإذا بلغ ظ كتب الحرف الأول من الأصل ونقط تحته ثلاث نقط ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ و ١ فيكون قد أتى على جميع حروف المعجم ويكتب ما شاء (أنظر عمود ١١ بالجدول ٣) .

(١) طبعة فلوجل ص ١٨ — ١٩

أجواء فكرية وسياسية

عاش فيها الأدب الحديث والصحافة المصرية

للدكتور عبد اللطيف حمزة

« إذا أردت أن تدرس الفكر المصرى الحديث فى أى ميدان من ميادينه فلا بد لك من العناية بأمور كثيرة تنير لك طريق الدرس الصحيح ، وتهديك إلى معرفة الظروف التى أحاطت بهذا الفكر من جميع نواحيه . وهى ظروف لا نتصورها منفصلة بعضها عن بعض بقدر ما نتصورها متداخلة بعضها فى بعض ؛ إذ الهدف الذى رمت اليه واحد ، والثمرة التى تصبو اليها واحدة . وهى اليقظة المصرية فى سبيل الظفر بالاستقلال والدستور والحرية ، وفى سبيل اللحاق بالأمم الأجنبية التى سبقت مصر فى مضمار الحضارة والرقى » .

بهذه العبارة السابقة بدأت فصلا من فصول الجزء السادس من كتابى « أدب المقالة الصحفية فى مصر » . وهو الكتاب الذى تحدثت فيه عن « الأستاذ أحمد لطفى السيد فى الجريدة » .

أما هذه الأمور التى لا بد منها لدراسة الفكرى المصرى الحديث فقد أشرت فيها إلى (حركة التنوير) و (حركة الدستور) و (حركة المقاومة) و (حركة التعقيل) . ولم أستطع فى كتابى هذا أن أفصل القول فى كل من هذه الأمور الأربعة السابقة على حدة . فأردت أن تتسع مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة لشىء من ذلك .

حركة التنوير

ليس شك فى أن حركة التنوير بدأت عندنا فى مصر بمجىء الحملة الفرنسية . أجل ! إن النهضة المصرية إنما حدثت بعد مجىء هذه الحملة . ولكن هل معنى ذلك أن هذه الحملة كانت سبباً من أسباب النهضة ؟

هنا يختلف المؤرخون اختلافاً يدعو إلى الحيرة : فكثيرون منهم يرون أن الحملة كانت سبباً من أسباب النهضة . وقليلون منهم يرون أن الحديث عن تأثير الحملة الفرنسية فى اليقظة المصرية مبالغ فيه إلى درجة تسترعى النظر [1] .

وبين الكثرة والقلة تقع حقائق لا تقبل الإنكار من هؤلاء وهؤلاء وعليها يمكن أن نعتمد فى هذا البحث .

من هذه الحقائق أن لقاء هاماً فى العصور الحديثة بين الشرق والغرب حدث على أرض مصر . ولمصر هذا الموقع الممتاز الذى يجعل لهذا اللقاء معنى لا نجده فى لقاء غيره عند قطر آخر غيره .

فهذا القطر لوقوعه فى نقطة تصل الغرب بالشرق كانت له وظيفة خالدة لا يمكنه التخلى عنها . وهى الوساطة الثقافية بين الأمم الغربية والأمم الشرقية : « وذلك ما فعلته هليوبوليس فى مصر الفرعونية القديمة . ثم هو ما فعلته الإسكندرية فى العهدين الاغريقى والرومانى . ثم هو ما فعلته القاهرة فى عصر الإسلام . وهل تفعل مصر فى عصرنا الحديث بحكم هذا الموقع الجغرافى الممتاز أكثر من أنها تقوم بهذا الدور نفسه ، وهو دور الوسيط بين الثقافتين الإسلامية والأوروبية [2] » ؟

وحقيقة كانت مصر على اتصال ما بأوروبا فى عهد (على بك الكبير) منذ سنة ١٧٧١ ؛ وهو الوالى التركى الذى استقل بمصر ، وفتح الحجاز واليمن ، ولقب بلقب (سلطان مصر وخاقان البحرين) . وأوفد مندوبين من قبله لمفاوضة البندقية وروسيا بغية الوصول إلى عقد محالفات تضمن مصالح الطرفين . وذلك كله قبل مجىء الحملة الفرنسية بمدة تزيد على ربع قرن [3] » .

غير أنه لا محل هنا مطلقاً للموازنة بين (اللقاء) فى عهد على بك الكبير و(اللقاء) على يد الحملة. فقد كان اللقاء على يد الحملة — بغض النظر عن أعمال الوحشية التى ارتكبها — لقاء مصحوباً بحركة علمية قام بها العلماء الفرنسيون الذين رافقوا بونابرت .

---

(١) من هؤلاء الأستاذ ساطع الحصرى فى كتابة « آراء وأحديث فى التاريخ والاجتماع » . راجع ما كتبة بعنوان (أوهام كتاب التاريخ) ص ٥٠ — ٨٩

(٢) عبد اللطيف حمزه : الحركة الفكرية فى مصر ص ٨

(٣) ساطع الحصرى : آراء وأحاديث فى التاريخ والاجتماع ص ٨١

وفى هذه الحركة درس العلماء الفرنسيون بيئة مصر من جميع جوانبها . وترك لنا أولئك العلماء نتيجة هذه الدراسة الشاقة ، وذلك فى كتاب خالد بعنوان « وصف مصر » . وهو كتاب فى تسع مجلدات ضخمة ؛ ومعها صور وخرائط ولوائح فى أربعة عشر مجلداً أخرى .

ونحن لا نزعم أن المصريين كان لهم اتصال ما بهذه البحوث العلمية التى قام بها العلماء الفرنسيون ؛ لا فى وقت اشتغالهم بها ولا بعد فراغهم منها ، ولا بعد الفراغ من طبعها أيضاً . وقد استغرق طبعها مدة ليست بالهينة . ويؤكد لنا المؤرخون الفرنسيون أن المصريين لم يتصلوا بهذه البحوث إلا بعد موت أصحابها وفراغهم منها ومن هذه الدنيا .

ولكن حسب علماء الحملة كتبهم ومعهدهم العلمى الذى أقاموه فى القاهرة على غرار المعهد الفرنسى واستطاعوا — فيما بعد أن يحدثوا فى المصريين هذه الهزة التى جعلتهم يفركون أعينهم بعد نوم طويل ، ثم يفتحونها على عالم كله جديد !

ثم إن الجنود الفرنسيين كانوا يحيون فى مصر حياة فرنسية بحتة . وكان سلوكهم فيها غريباً على المصريين الذين لم يعودوا اختلاط الرجال بالنساء ، ولا ألفوا سفور المرأة وسيرها على هذا النحو فى الطرقات العامة إلا عند الجاليات الأجنبية المقيمة بالديار المصرية . وقد حدثنا الجبرتى عن ذلك فى كتابه ، وحدثنا كذلك عن بعض المصاهرات التى تمت بين بعض الضباط الفرنسيين وبعض الأسر المصرية [1] . ولسنا ندرى كيف تؤثر دولة غالبة فى أخرى مغلوبة بأكثر من السيف ، ومن العلم ، ومن الاختلاط الذى يصل إلى حد المصاهرة ؟

وعلى هذا فلا مناص من القول بأن الحملة الفرنسية كانت من أسباب النهضة المصرية ، أو كانت بمثابة المصباح الأول فى دياجير الظلمة التى شملت الحياة المصرية فى العصر الذى سبق هذه النهضة .

وتوالت أسباب اليقظة المصرية بعد ذلك . فكان من أولها ظهور محمد على ورغبته فى إعادة بناء الدولة . وقد كان عمله هذا بمثابة زيت جديد فى مصباح النهضة

(١) الجبرتى : الجزء الثالث ، ص ١٧٠

فاكتسب المصباح نوراً ، وجاءت الأسباب الأخرى فزادت هذا المصباح نوراً على نور . وبذلك تهيأ لمصر فى غضون القرن التاسع عشر أن تساير موكب الحضارة، وأن تبدأ أول شوط من أشواط العلم الحديث .

على أن أهم أسباب النهضة فى نظرى ، وأولاها بالعناية عندى هو بدء انفصال مصر عن الدولة العثمانية ، وشعورها منذ يومئذ « بالقومية المصرية » . ولا شك أن اللغة فى نفسها هى أولى مقومات هذه الأخيرة . ومن هنا بدأ المصريون يدركون حاجتهم إلى اللغة العربية ، وتحمسوا لها تحمسا عظيما ضد اللغة التركية . وتضافرت جهود عدة من جانب الكتاب والعلماء ورجال الادب والصحافة ، وبعض رجال الحكومة على تهيئة الفرص لإحلال اللغة العربية مكان التركية . وجاءت جهود الشورى والمجالس شبه النيابية فى مصر فى الربع الأخير من القرن الماضى مؤيدة للجهود الأولى . وتمّ للمصريين النصر فى هذه المعركة التى ظفروا فيها بكرامتهم وقوميتهم وجعل لغتهم هى اللغة الرسمية فى البلاد .

وهذا الذى ظفرت به مصر منذ الربع الأول من القرن الماضى هو ما حققته الشعوب الشرقية الأخرى لنفسها فى الربع الأول من القرن العشرين . فبعد نهاية الحرب العظمى فى سنة ١٩١٨ فكرت العراق ولبنان وغيرهما من الأقطار العربية فى ترك اللغة التركية وإحلال العربية مكانها فى الدواوين ودور التعليم . ومنذ ذلك الحين بدأت هذه الأقطار الشرقية نهضتها وحاولت أن تساير النهضة المصرية وأن تلحق بها .

وعلى هذا فبداية انفصال الأقطار العربية عن الدولة العثمانية تعبير فى الواقع من أقوى أسباب النهضة فى تلك البلاد . وتلك حقيقة تاريخية هامة يجب أن يكون لها اعتبار أى اعتبار .

وفى مصر بنوع خاص شاءت الظروف أن يقف (رفاعة الطهطاوى) (١٨٠١ — ١٨٧٣) فى أول هذا الشوط ، فقد اختير هذا الرجل إماماً لأول بعثة مصرية إلى أوروبا بعث بها محمد على فى أبريل سنة ١٨٢٦

وهناك فى باريس وقعت عين الفتى على أمور عجيبة ومشاهدات كثيرة لم تخطر له على بال . رأى بنفسه المجامع العلمية الفرنسية والمتاحف الأثرية ، والمكتبات العامة ، ومظاهر الحياة الفرنسية على كثرتها وتنوعها .

وخلط الفتى نفسه في مدينة النور بعلماء كثيرين كان أدناهم إلى نفسه (مسيو شوليه) الذى قرأ معه أكثر من ثلاثين كتاباً فى التاريخ والجغرافيا والهندسة والرياضة والمنطق والفلسفة والاجتماع والأدب والفنون والفنون الحربية وغير ذلك .

« وكان من أثر ذلك أن أصبحت ثقافة الطهطاوى أشبه شيء بموسوعة كبيرة . وأصبح الطهطاوى يذكرنا بثقافة كتاب ديوان الإنشاء فى العصر العباسى الأول . وهى ثقافة كانت تشمل كل شيء وتتسع لكل شيء »[1] .

وحدث أن الطهطاوى شهد ، وهو فى باريس، ثورة قام بها الفرنسيون ضد ملكهم شارل العاشر ووزيره بولنياك . وكان هذان الرجلان يتزمان فى فرنسا — بلد الثورة — نزعة استبدادية لا تتفق ومبادىء الثورة . وقد اعتدى الملك ووزيره على الحريات العامة بسبب ذلك . ومنذ أيقن الشعب الفرنسى أنهما يريدان بذلك محو الثورة الفرنسية وإزالة أخطارها من أذهان الفرنسيين جملة ، ثار عليه ثورة سافرة فى ثلاثة أيام من تاريخه سميت (بالأيام الثلاثة المجيدة) حتى أسقط شارل العاشر ، وأقام مكانه الملك لويس فيليب .

شهد الطهطاوى هذه الثورة ، وكتب فى مذكراته عنها . وكان من عادة الطهطاوى أنه يسجل كل ملاحظاته ومشاهداته فى فرنسا . وقد تألف له من كل ذلك كتاب هام جعل عنوانه (تلخيص الابريز فى تلخيص باريز) وهو المعروف (بالرحلة) .

والحق أن هذا الكتاب الأخير يعتبر فى نظر المؤرخ الحديث أول مظهر من مظاهر التأثر بالحضارة الأوروبية والعلم الأوروبى ، وكان قد مضى على اللقاء الأول بين الشرق والغرب على يد مصر أكثر من ربع قرن ، حدثت فى أثنائه نهضة محمد على ، وكان من آثارها الاصلاح الذى عم البلاد المصرية ، من جميع مرافقها . فاصلاح في التعليم ، وإصلاح فى الزراعة ، وإصلاح فى التجارة ، وإصلاح فى الصحافة ، وإصلاح فى الجيش هو النواة الحقيقية والهدف الرئيسى من وراء الاصلاحات المتقدمة كلها على اختلاف ألوانها .

---

(١) أدب المقالة الصحفية فى مصر : ج ١ ص ١٠٨

وفى الحديث عن حركة التنوير التى شملت المصريين فى القرن التاسع عشر لاننى دائماً أن ننوه بجهود السوريين الذين أتوا إلى الديار المصرية ليتمتعوا فيها بحرية نسبية . وفى هذه الديار أبلى السوريون بلاء لا نكران له فى ميدان الصحافة أولا ، وميدان المسرح ثانياً ، وميدان القصة فى نهاية الأمر .

ولا يستطيع باحث فى حركة التنوير أن يغفل الاشارة الى حادث هام فى تاريخ الحركة الفكرية المصرية . وهذا الحادث هو ظهور السيد جمال الدين الأفغانى فى مصر وقضاؤه بها ثمانى سنوات (بين مارس ١٨٧١ وأغسطس ١٨٧٩) كانت من خير السنين بركة على مصر، وعلى العالم الشرقى « لأنه كان فيها يدفن فى الأرض بذوراً تنهيأ فى الخفاء للنماء ، وتستعد للظهور ثم الازهار . فما أتى بعدها من تعشق للحرية ، وجهاد فى سبيلها فهذا أصلها . وإن وجدت بجانبها عوامل أخرى ساعدت عليها وزادت فى نموها »[1].

وكان للسيد جمال الدين تلاميذ عديدون منهم على سبيل المثال : محمد عبده وأديب اسحق ، وعبد الله النديم ، وسعد زغلول ، وابراهيم الهلباوى ، والسيد رشيد رضا الخ .

ذلك إذن هو العامل الأول من عوامل النهضة المصرية التى شملت الأدب الحديث والصحافة المصرية .

والذى نخلص منه إلى الآن هو أن حركة التنوير المصرى قد اعتمدت على أساسين كبيرين هما :

الأساس الشرقى الإسلامى ، ويتمثل فى الأزهر الشريف وفيما كان يقوم به من تدريس العلوم النقلية فى أروقته ، ومن نشر الكتب العربية القديمة بعد ظهور المطبعة .

والأساس الأوربى ، ويتمثل فى المدارس الجديدة التى عنى بانشائها محمد على ، وفى البعثات العلمية التى اهتم بها هذا الرجل ، وفى الكتب التى كان ينشرها أمثال رفاعة الطهطاوى ، وأديب اسحق وعليها الطابع الأوروبى فى العرض وفى التفكير

---

(١) أحمد أمين : زعماء الاصلاح ص ٦٠ .

في بعض الأحيان . والذى نعرفه جيداً أن هذين الكاتبين أفادا كثيراً من أفكار الثورة الفرنسية المعروفة ، وأفكار الثورة الفرنسية المشهورة باسم الأيام الثلاثة المجيدة . مما لا يدع مجالا للشك فى أن العقل المصرى أو الشرق بدأ مرحلة فعلية من مراحل التأثر بالآراء الغربية .

حسبنا هذا حديثاً عن الحركة الأولى لننتقل منه إلى الحديث عن الحركة الثانية من الحركات الأربع التى أشرنا اليها . وهذه الثانية هى :

حركة الدستور

للحياة النيابية فى مصر أطوار ثلاثة تتمثل لنا فيا يلى :

أولا — فى مجلس شورى النواب (من سنة ١٨٦٨ — ١٨٧٩) .

وثانيا — فى مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية (من سنة ١٨٨٣ — ١٩١٢) .

وثالثا — فى مجلس النواب المصرى منذ سنة ١٩٢٤ .

ولا يعنيني فى هذا المقام أن أؤرخ للحياة النيابية فى الأطوار الثلاثة المتقدمة . ولكن يعنينى هنا أمر واحد فقط ، هو تتبع الحركة الدستورية من حيث إنها صدى للحركتين القومية والفكرية .

فنى الطور الأول كان مجلس شورى النواب رأيه استشاريا فقط . ولم يكن فيه أول الأمر من يمثل المعارضة لحداثة عهد البلاد بالحكم النيابى .

« غير أن هذه المعارضة ظهرت شيئا فشيئا حين دعت اليها ظروف شتى :

« منها المراقبة الثنائيه ، ومنها الخراب الذى عم البلاد المصرية بسبب هبوط النيل عام ١٨٧٨ ، ثم الخراب الذى عمها كذلك بسبب فيضان النيل فى العام التالى . ومنها قيام لجنة أجنبية سميت يومئذ بلجنة التحقيق ، غرضها فحص الشؤون المالية والادارية للحكومة المصرية .

ونظر الشعب المصرى إلى هذه اللجنة على أنها رمز التدخل الأجنبى .

« وأخذت هذه المعارضة تشتد بالتدريج حتى بلغت قوتها منذ ذهب رياض باشا يوما إلى المجلس ليعلن انتهاء الدورة . وهناك اصطدم بمظاهرة عنيفة غير منتظرة

إذ انبرى له نائبان جريئان ، هما حسن راضي ، وعبد السلام المويلحي . وقال له الأخير : إن الأعضاء لم يعملوا شيئاً حتى الآن ، وأن مهمة الاشراف على أعمال الوزارة لا تزال أمامهم ، وأن ذلك يدعوهم إلى البقاء .

« وعقب ذلك اشترك الأعضاء في كتابة (عريضة) إلى الخديو ينتقدون فيها مسلك الحكومة ، ويحتجون على القرار الذى تنوي إصداره لتعلن فيه إفلاسها الخ » .

وتلك هي الحادثة البارزة من حوادث الطور الأول من أطوار الحياة النيابية أو شبه النيابية فى مصر .

أما (الطور الثانى) وهو الذى جاء عقب الاحتلال البريطانى ففيه شهدت مصر (مجلس شورى القوانين) و (الجمعية العمومية) . أما المجلس فكان يتألف من ثلاثين عضواً منهم أربعة عشر عضواً أتوا بطريق التعيين ، وفيهم الرئيس والوكيل والباقون من الأعضاء منتخبون . وهؤلاء وهؤلاء يجتمعون مرة كل شهرين .

وأما الجمعية العمومية فتألفت من اثنين وثمانين عضواً ، منهم أعضاء مجلس شورى القوانين البالغ عددهم الثلاثين . وتجتمع الجمعية مرة واحدة فقط كل سنتين . ورأى هذه الجمعية إستشارى محض إلا فيما يتصل بالضرائب الجديدة والقروض الجديدة فان رأيها ملزم للحكومة .

وإن نظرة واحدة فى أعضاء مجلس شورى القوانين بنوع خاص ترينا أنهم كانوا يتألفون من عنصرين أو ثلاثة :

(الأول) هو العنصر التركى وهو العنصر الذى أخذ ينقرض من البلاد وقد كان على جانب عظيم من الثروة ومن الخبرة السياسية التى جاءته من المشاركة فى الحكم .

(والثانى) هو العنصر غير التركى — وقوامه أعيان البلاد ومثقفوها من المواطنين الأصليين . وقد ذهب بعضهم الى أن هؤلاء لم يكونوا يكرهون الاحتلال البريطاني كما كرهه العنصر الأول صاحب الثروة والنفوذ فى مصر[1] . وعندى أنه لأقرب من هذا الى الصواب ما ذهب اليه القاضى الهولندى (فان بملن Van Bemmelen) حيث قال : « يخطيء الذين يظنون أن المصريين المثقفين لا يهتمون إلا بمصالحهم

(1) Landau: The Parliaments & Parties in Egypt p. 48

الشخصية ومصالح أسرهم ، فأنهم على العكس من ذلك يكرهون الحكم التركي والحكم الأوروبي على السواء . ويريدون حكومة وطنية بكل معانى الكلمة . وهم يحبون مصر الحديثة ومصر التاريخية ، ويهتمون بمصير الشعب ، ويتألمون لمصائبة التي لانهاية لها »[1] .

ومن المصريين المثقفين نجد العنصر (الثالث) وهو عنصر رجال الدين ، وأكثرهم من المسلمين . وكان لهؤلاء أثر واضح فى سير المجلس ، وخاصة فى السنوات الأولى من حياته .

* * *

إنه وإن كانت الجمعية العمومية لاسند لها من الشعب المصرى فى ذلك الوقت[2] فانها استطاعت ومعها مجلس شورى القوانين أن تسجل عدداً من الانتصارات تدل دلالة قاطعة على يقظة الشعب المصرى ممثلا فى نوابه ، كما تدل دلالة أخرى على التأثير الثقافي فى تقدم الحياتين الدستورية والاجتماعية فى وقت معا .

ونحن إذا استثنينا النكسة التى أصيبت بها الحياة الدستورية المصرية فى العام الذى تم فيه (الاتفاق الودى) بين انجلترة وفرنسا ، وهو عام ١٩٠٤ فاننا ، نلاحظ بوضوح أن تلك الحياة الدستورية كانت فى تقدم نسبي يبشر بنجاح مصر فى الميدان السياسى ، ويتنبأ بقرب حصولها على الأمانى القومية التى تسعى اليها بكل ما لديها من قوة .

ولقد كان من أثر تلك النكسة التى نشير اليها أن أسرع مجلس شورى القوانين فى الموافقة على ميزانية الحكومة لسنة ١٩٠٥ ؛ ولم يبد عليها أى اعتراض .

---

(١) راجع كتاب (مصر وأوروبا) للقاضى المختلط (فان يملن) ج ١ ص ٢٦ — وكتاب (عصر اسمعيل) للاستاذ عبد الرحمن الرافعى ج ٢ ص ٢٣

(٢) راجع فى ذلك الاحصائية التى ذكرها (لانداو) فى كتابه الذى أشرنا اليه من قبل . وفيها أشار إلى أن سكان القاهرة وحدها فى عام ١٩٠٨ ممن لهم حق الانتخاب بلغ عددهم ١٣٤ ألفا ، ولكن الذين سجلوا أسماءهم فى دفاتر الانتخاب لم يتجاوزوا ٣٤ ألفا . ومع هذا وذاك لم يستخدم من هؤلاء حقه فى التصويت أكثر من ١٥٠٠ فقط . وفى الاسكندرية وجد سبعون ألفاً لهم حق الانتخاب ، سجل منهم ١٤ ألفاً فقط فى دفاتر الانتخاب . ولم يشترك منهم فى التصويت الفعلى أكثر من ٧٥٠ شخصاً فقط . راجع فى ذلك المصدر المشار اليه ص ٥٠

كما كان من أثر تلك النكسة أيضاً ما أظهرته الحكومة المصرية والصحافة المصرية — باستثناء اللواء — من التراخي العام حيال حوادث دنشواى ، والسكوت عن الاحتجاج العام على الأحكام التى صدرت فى هذه القضية .

نقول — إذا استثنينا النكسة التى أصيبت بها الحركة الوطنية والحياة الدستورية المصرية بعد الاتفاق الودى فإننا نرى أمثلة شتى من يقظة النواب المصريين يجدر بنا أن ننوه بها ومنها :

(أولا) فى ديسمبر عام ١٨٩٢ رفض المجلس اعتماد الميزانية بحجة أنه لم يمنح فرصة كافية لدراستها قبل انعقاد الجلسة .

(ثانياً) فى ديسمبر عام ١٨٩٣ اعترض المجلس على الاعتمادات الباهظة التى أقرتها الحكومة لجيش الاحتلال . فقد ارتفعت من ١٤٠ ألفاً من الجنيهات إلى مائتى ألف جنيه سنوياً .

(ثالثاً) فى عام ١٨٩٦ احتج المجلس على عدم استشارته فى الاعتمادات الخاصة بحملة السودان .

(رابعاً) بين سنتى ١٨٩٩ — ١٩٠٢ كان رئيس مجلس شورى القوانين — وهو إسمعيل محمد باشا — صديقاً شخصياً لمصطفى كامل . وهذا الرئيس هو الذى بلور حركة الصراع ضد الاحتلال ، وذلك فى داخل المجلس والجمعية العمومية [1] .

(خامساً) كان لشخصية الشيخ محمد عبده بنوع خاص أثرها الكبير فى مجلس شورى القوانين . فمنذ دخل الشيخ هذا المجلس فى يونيه عام ١٨٩٩ وهو عضو بارز فى كل لجنة من لجانه . وكان الشيخ يبنى سياسته دائماً على الوقوف موقفاً وسطاً بين الحكومة المصرية والاحتلال البريطانى . وذلك فى كل خلاف ينشب بينهما حول مسألة من المسائل الهامة ، على أن الشيخ لم يدخر وسعاً كذلك فى بث روح المسؤولية والكرامة فى نفوس الأعضاء ، وذلك فى كل ما يتصل بالمصلحة العامة .

---

(١) المصدر المتقدم ، الفصل الخامس ، ص ٥٠ وما بعدها .

(سادساً) منذ بركت الجمعية العمومية من النكسة التي أصابتها وأصابت الحياة المصرية عقب الاتفاق الودى راح الأعضاء يظهرون نشاطهم ، ويصدرون عن روح المقاومة الكامنة فى صدورهم ، وبحثوا فى جلسة واحدة خمسة وثمانين اقتراحا وشكاة. واستمرت جلستهم هذه أربعة أيام متوالية ناقشوا فى أثنائها مقترحات وشكاوى فى غاية الخطورة . منها شكوى مسجونى دنشواى . ومنها اقتراح خاص بطلب حكومة دستورية صحيحة فى البلاد . ومنها اقتراح خاص بتعيين المصريين فى الوظائف الرئيسية فى الدولة . ومنها اقتراح خاص بالمطالبة بمجلس بلدى لمدينة القاهرة . ومنها الشكوى من ارتفاع أجور التعليم . ومنها الاقتراح الخاص بأن يكون التعليم كله باللغة العربية السليمة . ومنها الاقتراح الخاص بمنح الحرية التامة لأماكن العبادة . ومنها الاقتراح الخاص باصلاح المحاكم الشرعية بشرط ألا يكون الاصلاح منافياً لبعض تعاليم الاسلام . وهكذا .

(سابعاً) وفى موضوع مد امتياز قناة السويس بنوع خاص أجمع أعضاء الجمعية العمومية على إرسال البرقيات الشديدة اللهجة إلى الخديو والوزراء يحذرونهم فيها اتخاذ أى إجراء قبل اجتماع الأعضاء .

وفى عام ١٩١٠ نوقشت هذه المسألة الهامة ، ونوقش معها موضوع التعليم باللغة الرسمية للبلاد . وصوت الأعضاء جميعاً ضد المشروع الأول . ودعيت الجمعية مرة أخرى لمناقشة المشروع فصوت الأعضاء ضده كذلك . وأخيراً لم تر الحكومة المصرية بداً من الخضوع لرأى الجمعية العمومية .

تلك أمثلة من المواقف التاريخية التى سجلت فيها المجالس شبه النيابية فى مصر تقدماً عظيماً يستحق الذكر . بل تلك هى اللحظات الجليلة التى كان فيها موقف النواب المصريين أجل وأكرم حتى من موقف الصحافة الحرة فى البلاد . وذلك باستثناء الكتاب الذين كتبوا فى الصحف الوطنية المعروفة . ومن أهمها فى هذا الميدان جريدة اللواء أولا ، وجريدة المؤيد بعد ذلك .

أما الطور الثالث من أطوار الحياة النيابية المصرية ، وهو الطور الذى يمثله لنا (البرلمان المصرى) لسنة ١٩٢٤ فأرجىء الحديث عنه لفرصة أخرى . إن شاء الله تعالى .

حركة المقاومة

أما حركة المقاومة ، وهى ثالثة الحركات التى كان لها أثر كبير فى الأدب وفى الصحف ، فقد مرت فى الحقيقة بطورين كبيرين :

أولهما — الطور الذى كان الغرض منه التخلص من النفوذ التركي .

وثانيهما — الطور الذى كان الغرض منه التخلص من النفوذ الأوروبى .

ولقد كانت الأعمال التى قام بها المصريون فى داخل المجالس شبه النيابية التى أشرنا اليها أعمال سافرة كما رأينا ، وكان ثم نشاط آخر غير سافر قام به المصريون بصور مختلفة ، وكانوا يهدفون من ورائه إلى مقاومة التدخل الأجنبى ، والفساد الذى نجم عن هذا التدخل .

وليس شك فى أن سخطا عاما شمل المصريين فى الربع الأخير من القرن الماضى وكان لهذا السخط أسباب كثيرة . منها الأمور التى احتج عليها النواب المصريون فى الجمعية العمومية كما رأينا . ومنها التغير الذى طرأ على الحياة المصرية منذ عرفت الحضارة الأوروبية ، وشاعت فيها ضروب من الأخلاق والعادات التى جاء بعضها منافياً لتعاليم الديانة الاسلامية . ومنها تذمر الضباط المصريين فى الجيش من سوء معاملة الحكومة لهم ، ومن التفرقة بينهم وبين زملائهم من الضباط الشراكسة ، الذين رفعت الحكومة المصرية من قدرهم ، وخصتهم بالزيادة المستمرة فى رواتبهم . ومنها سوء حالة الفلاح المصرى الذى بات يشكو فداحة الضرائب من جهة وأعمال السخرة من جهة ثانية ، وليت الأمر وقف بالمسكين عند هذا الحد ، بل دخل غلية الأجانب فى القرى ، فابتزوا ماله بها ، واغتصبوا الأرض التى سقاها من عرق جبينه وتركوه يشكو الدين والعوز ، وذلك فضلا عما يقاسيه من الجهل والمرض . ومن الحق أن يقال إنه لم يكن ينعم بالحياة فى مصر فى تلك الآونة غير طبقة الأعيان والباشوات ممن حافظوا على أرضيهم ، واستصلحوا كثيرا منها كذلك ، وأفادوا من شق الترع ونظام الرى الذى كان موضع عناية الحكومة المصرية والاحتلال البريطانى فى وقت معاً ، وكان على الصحافة المصرية أن تحاول جهدها يومئذ فى التعبير عن هذا السخط العام . ولكن الظروف المحيطة بها لم تمكنها تماما من كل ذلك : فالحكومة المصرية ،

والوكالة البريطانية ، وقانون المطبوعات ، وآلات الطباعة التي كانت تدار بالأيدي بحيث لا تعين على سرعة الطبع وقوة الانتشار ، والصعوبات التي كانت تعترض في سبيل الحصول على الأنباء والبرقيات .

هذه العوامل كلها مجتمعة كانت تحول دون قيام الصحافة بالواجب عليها كما كانت تتصوره وتقدره .

ومع هذا وذاك فقد ظهرت في الميدان الصحفي جرائد عجزت الحكومة عن أن تقف في سبيل ذيوعها إذ ذاك ، منها صحيفة النديم التي مر ذكرها ، وهي صحيفة « التنكيت والتبكيت » . وكانت هذه الصحيفة في الحقيقة خير معبر عن ذلك السخط : « كما عجزت الحكومة المصرية أيضا عن أن تمنع انتشار صحيفة اسمها « الأراجوز الجديد » التي لم يعرف محررها إلى اليوم . وعجزت عن أن تمنع إصدار صحيفة أخرى كتبت باللغة الفرنسية ، واسمها « التمساح » . وبقيت الصحيفتان تصدران بانتظام » [1] .

والمهم بعد ذلك أن يقال إن هذا السخط العام كان غذاء لبعض الجمعيات السرية التي مهدت لظهور الأحزاب المصرية ، ومنها (الجمعية السرية لضباط الجيش المصري) . وهي الجمعية التي أسسها (علي الروبي) ثم التحق بها فيما بعد كل من (أحمد عرابي) و (علي فهمي) و (عبد العال) .

وكانت أنظار هذه المنظمة السرية ترتكز كلها حول شخصية رجل من رجال البيت المالك في مصر ، هو (الأمير حليم) الذي كان مستحقاً للعرش بعد (اسماعيل) لولا أن هذا سعى لدى السلطان العثماني حتى حصل منه على الفرمان المعروف ، وهو القاضي بأن يكون العرش وراثياً في أولاد إسماعيل من بعده .

وقيل إن هذه الجمعية السرية للضباط خرجت بعد ذلك إلى الظهور عام ١٨٧٩ ومنذ يومئذ وضحت علاقتها بحليم . وكان هذا الأخير يتمتع بين المصريين الأحرار بقدر لا بأس به من (صفة الشعبية) . وكان له اتصال كذلك بجماعة البنائين

---

(١) المصدر المتقدم ص ٧٥ نقلا عن خطاب لنوبار باشا محفوظ بأرشيف وزارة الخارجية البريطانية ولا علم لنا نحن بكل من هاتين الصحيفتين ولا عن ظروفهما وأهدافهما .

الأحرار أو (المحفل الماسونى) . وعن طريق هذا المحفل الأخير عرف الأمير حليم بعض رجالات مصر والشرق فى ذلك الوقت ، وعلى رأسهم السيد جمال الدين الأفغانى .

وهذه المنظمة السرية لضباط الجيش هى النواة الحقيقية لما سمى إذ ذاك باسم (الحزب الوطنى) ، وهو غير (الحزب الوطنى) المنسوب إلى الزعيم الشاب مصطفى كامل .

« ويمكن أن يقال إن (الحزب الوطنى) الذى ظهر سنة ١٨٧٩ إنما أعلن عن نفسه عقب ظهور (اللائحة الوطنية) المعروفة فى التاريخ المصرى الحديث . وهى اللائحة التى كتبها الوطنيون المصريون فى منزل إسماعيل باشا راغب ، موقعاً عليها من ثلاثة وتسعين من ضباط الجيش ، واثنين وسبعين من الموظفين الرسميين ، وستين من النواب المصريين ، واثنين وأربعين من التجار والأعيان ، وستين من رجال الأديان » [1] .

وهكذا كان الضباط الفلاحون أكثر عدداً وأظهر جلداً وأدنى إلى الثورة بالمعنى المعروف . ولا جرم فهم الذين كانوا يتحملون الصعاب ويتكبدون المشاق بسبب اتصالهم بالحكام ، وبسبب المعاملة الشاذة التى عاملهم بها هؤلاء .

وفى ٤ نوفمبر سنة ١٨٧٩ أصدر الحزب الوطنى بيانا بامضاء على الروبى ، ومحمد سلطان ، ومحمد شريف ، وعمر لطفى ، وغيرهم . وقد نص البيان على ضرورة إصلاح التعليم ، وعلى ضرورة القيام بسداد الديون ، وعلى ضرورة الحصول على حكومة دستورية صحيحة ، وعلى غير ذلك من المطالب المشروعة .

ثم فى ديسمبر سنة ١٨٨١ أصدر الحزب الوطنى بياناً آخر يختلف عن البيان السابق فى نقط كثيرة ، ويزيد عليه مطالب جديدة ، من أهمها مطلبان هما : زيادة عدد الجيش ، والمطالبة باصلاح القضاء .

وقد نص البيان الأخير على احترام السلطان العثمانى ، وعلى الولاء التام للخديو ما دام هذا الأخير يتوخى العدل فى الحكم ، وتنفيذ الوعود الدستورية التى وعد بها الشعب . كما نص البيان على أن الحزب الوطنى سياسى لا دينى ، وذلك بالرغم من

---

(١) المصدر المتقدم ص ٨٩

أن الأغلبية الساحقة من أعضائه مسلمون . كما نص البيان على أن الحزب يهدف إلى النهوض بمصر من الناحية الاقتصادية ، والناحية السياسية ، والناحية الثقافية ، وناحية الأخلاق .

ويقال إن (المستر بلانت) كتب ملخصاً لهذا البيان الذى أصدره الحزب ، وإن الشيخ محمد عبده ، ومحمود سامى البارودى ، وسليمان أباظه راجعوا بأنفسهم هذه الوثيقة قبل أن يبعث بها (المستر بلانت) إلى (السير إدوارد ماليت) القنصل الانجلزى بمصر ، ليبعث بها الأخير إلى المستر غلادستون وجريدة التيمس فى انجلترة .

حدث بعد ذلك أن قامت ثورة عرابى ، ومنيت بالفشل التام ، فعاد الحزب الوطنى كما كان جمعية سرية صغيرة لم تستطع أن تتغلغل فى صفوف الشعب أو تستند إلى تأييده الحقيقى ، أو تركز أفكاره حوله كما ركزتها حول شخصية الأمير حليم من قبل .

غير أن روح المقاومة التى خبت نارها بعد الثورة العرابية انتقلت بسرعة البرق إلى المصريين المقيمين بباريس . وكان من ألمعهم فى ذلك الحين (يعقوب أبن صنوع) الذى دأب على نشر صحفه المعروفة داعياً فيها للأمير حليم ، مؤملا أن تعود الأمور إلى نصابها ، ويخرج الانجليز وشيكا من البلاد المصرية . وإلى صحف هذا الكاتب الاسرائيلي الكبير يرجع الفضل فى بقاء الروح العدائية فى مصر ضد التدخل الأجنبى .

* * *

« وثم جماعة أخرى كانت تعمل أول أمرها فى الخفاء ، ثم اضطرتها الظروف إلى الظهور بعد ذلك . وهذه الجماعة الأخيرة هى « جماعة مصر الفتاة » ، زعماؤها مسلمون ، وشخصية رئيسها لم تزل مجهولة . وكان من أعضائها شخص يدعى (محمد أمين) هو رئيس كتاب فى محكمة أسيوط ، ومحمود واصف كان محرراً بجريدة العدل . وقد استطاع هذان الرجلان أن يستميلا اليهما الصحفى المعروف (عبد الله النديم) كما جذبت الجمعية اليها بعض الشخصيات الأخرى مثل أديب أسحق وسليم النقاش وغيرهما »[1] .

---

(١) المصدر المتقدم ص ١٠١

وظهرت بالاسكندرية فى أواخر عام ١٨٧٩ جريدة اسمها « مصر الفتاة » كانت تكتب أولا باللغة الفرنسية ، ثم نشرت باللغة العربية ، وكان يكتب فيها أديب اسحق بنوع خاص . بل كان هذا الأديب هو المحرر الأول لهذه الصحيفة وانضم النديم اليه فى التحرير بعد ذلك .

غير أنه سرعان ما تحولت جماعة مصر الفتاة — بتأثير السيد عبد الله النديم — إلى جمعية غير سرية هى « الجمعية الخيرية الاسلامية »

وكانت ترمى إلى نشر التعليم وجعله بالمجان .

وعلى نحو ما فعلت « جماعة الضباط » التى سبق ذكرها من كتابتها البيان تلو البيان منادية بالاصلاح كذلك فعلت جماعة (مصر الفتاة) . فأصدرت بيانا باسم (اتحاد الشبيبة المصرية) شكت فيه من فساد نظام القضاء ، وقصور التعليم العام ومن الحاجة إلى وجود قانون ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وطالب البيان بالعمل على إيجاد ما يسمى بالمسؤولية الوزارية ، وعدم التعدى على الحريات العامة والخاصة . كما طالب البيـان بحرية الصحافة ، وتنظيم فرض الضرائب ، وإنشاء مجلس نواب يكون كل أعضائه بالانتخاب . وكأن قادة « مصر الفتاة » لم يكونوا قانعين بما أحرزته مصر إلى أيامهم من تقدم سياسي واجتماعى ، حتى أصبحوا يطمعون فى المزيد من هذا التقدم .

وأكبر الظن أن عدداً كبيرا من حزب (جماعة مصر الفتاة) انضموا فيما بعد إلى جماعة الحزب الوطنى . وتألفت من الجميع جبهة مصرية قوية قاومت الظلم والتدخل وقاومت الجهل والتأخر حتى قامت الثورة العرابية وانتهت بكارثة الاحتلال البريطانى .

* * *

مهما يكن من شىء فى تلك الأجواء الفكرية والسياسية نشأت الصحافة الأهلية ، والأحزاب السياسية ، وبهما تأثر الأدب المصرى الحديث ، فيما تأثر من ظروف أخرى . ولايتسع هذا المقام إلا لاشارة موجزة كل الايجاز إلى كل ظاهرة من تلك الظواهر الثلاث ، وهى الصحافة المصرية ، والأحزاب المصرية ، والأدب المصرى .

أما الصحافة فقد بدأت في مصر رسمية ، ثم صارت أهلية ، أي أنها كانت في أول أمرها من وحي الولاة والحكام ، ولدت في حجورهم ، وعاشت بأموالهم ، وتغذت بأفكارهم في أكثر الأحيان . وبقيت على هذا النحو حتى ظهرت الصحافة الشعبية إلى جانب الصحافة الرسمية ، « وحتى هذه الأخيرة لم تكن في أول أمرها غير صورة دقيقة من الصحافة الرسمية المعروفة »[1] .

ثم أصبحت لها — أي للصحافة الشعبية — شخصيتها التي استقلت بها عن الصحافة الأولى . ولكنها لم تبلغ قوتها إلا في ظل المقاومة التي أشرنا اليها ، وقد كان رفاعة الطهطاوي أول صحافي رسمي بالمعنى الصحيح ، وبقى كذلك حتى فارق هذه الدنيا . أما أديب اسحاق والشيخ محمد عبده وعبد الله النديم فقد كانت لهم مشاركة قوية في الصحافة الشعبية ، بل كانوا كما رأينا عنصراً من عناصر المقاومة الوطنية ضد التدخل الأجنبي من جانب ، وظلم الحكام أنفسهم من جانب آخر .

وثم رأينا أديب إسحق يكتب في كل من جريدة مصر الفتاة وصحيفة مصر ، وصحيفة التجارة ، وصحيفة مصر القاهرة التي كان يحررها في باريس .

أما الاستاذ الامام فكتب في جريدة الوقائع الرسمية ، وجريدة الأهرام . ولكن أهم ما كتبه من النواحي الدينية والسياسية والاجتماعية هو ما جاء في مجلة (العروة الوثقى) وهي المجلة التي اشترك في تحريرها بباريس مع السيد جمال الدين الأفغاني . وسنرى أن قلم الشيخ محمد عبده كان أكثر حماسة وأظهر طواعية في ميدان الاصلاح الديني ، والاصلاح الاجتماعي منه في الميدان السياسي .

وأما السيد عبد الله النديم فهو شيخ الصحافيين من المصريين . كتب في صحف ثلاث وهي : التنكيت والتبكيت ، والطائف ومجلة الأستاذ . وكان من قبل يكتب مع أديب اسحق في جريدة مصر الفتاة . وبلغت الصحافة الشعبية على يد النديم أوجها واستكملت قوتها ، وقامت بمهمتها خير قيام .

ثم حلت كارثة الاحتلال البريطاني بالبلاد ، فكان هذا الاحتلال داعيا جديداً من دواعي المقاومة ، بل كان من اشد الدوافع اليها . ومن ثم نشطت الصحافة

---

(١) راجع في ذلك الجزء الأول من أدب المقالة الصحفية للمؤلف .

الشعبية بصورة جديدة رغم ما حاق بها من أهوال وصادفها من عقبات . فظهرت صحيفة (المؤيد) سنة ١٨٨٩ وظهرت (اللواء) سنة ١٩٠٠ ، وظهرت الجريدة سنة ١٩٠٧ .

وأما (الأحزاب) فيلوح للناظر فيها من أول وهلة أنها كانت ثمرة من ثمرات الصحافة ، ونتيجة من نتائجها .

فبعد ظهور الجريدة ببضعة أشهر تألف «حزب الأمة» . وكان أسبق الأحزاب المصرية كلها إلى الظهور في تاريخ هذه الأمة . وذلك فى ٢١ سبتمبر سنة ١٩٠٧ ودخل فيه الأعيان والكبراء أفواجاً حتى بلغ عدد أعضائه ٧٥٠ عضوا .

ثم قام بعد ذلك صاحب المؤيد فأعلن عن تأليف حزب يقال له (حزب الاصلاح على المبادىء الدستورية) . وهو الحزب المؤيد للخديو . ثم قام مصطفى كامل باعلانه تأليف (الحزب الوطنى) . وبذلك تمت عدة الأحزاب فى مصر ثلاثة ، كان لكل واحد منها طريقته الخاصة فى الوصول إلى أهداف الوطن العليا .

والمهم أن هذه الأحزاب الثلاثة كادت تجمع فى صحفها الثلاث على الشكوى من الأمور السابقة كلها . ومن أهمها كما نعرف الاحتلال البريطانى ، وفساد القضاء المصرى ، وإسناد الوظائف الكبرى إلى طائفة من الشبان الانجليز الذين لا خبرة لهم بالحياة المصرية ، ولا علم لهم بالتقاليد الاسلامية . وشكت من سوء الحالة المالية والاقتصادية بالديار المصرية ، ومن حقارة المرتبات التي يتقاضاها صغار موظفي الدولة. فقد كان الواحد منهم يتقاضى مرتبا يتراوح بين ثلاثة جنيهات وأربعة لا تكفى مطلقاً لمواجهة مطالب الوظيفة . وشكت الأحزاب من قصور التعليم العام فضلا عن الاهمال التام للتعليم العالى ، ولإنشاء الجامعة المصرية . وكانت الأحزاب تصب جام غضبها على انتشار الرشوة والقمار ، وشرب الخمر ، وغير ذلك من العادات الضارة التى استقرت فى البلاد منذ اتصالها بأوروبا .

أضف إلى هذه الأسباب كلها ما عاناه الشعب المصرى من المحن والمصائب التى طال عهده بها ، وما جلبته الثقافة الأوروبية الحديثة من إشاعة الالحاد ومن فساد الأخلاق ، ثم لا تنس التعصب البغيض الذى بدا من جانب الدول الاستعمارية ضد

الديانة الاسلامية ، والتقارير الجريئة التى كتبها كرومر يومئذ . ومن هذه الأسباب كلها تألفت الدوافع الحقيقية لنشأة الأحزاب المصرية بعد مانشأت الصحافة الشعبية .

وحقيقة هذه الأحزاب أنها كانت عبارة عن مجموعات من الأفراد يتجمعون حول شخصية من الشخصيات غالباً ما كانت شخصية صحفية لها آراؤها فى إصلاح المجتمع المصرى ، ثم استطاعت عن طريق الصحيفة أن يقنع هؤلاء الأفراد برأيها فى الاصلاح . أما الحزبان الآخران فكان أحدهما — وهو حزب الاصلاح على المبادىء الدستورية — وكان حزب الأمة من بين هذه الأحزاب يضم الأعيان والكبراء . وقد شاع فى مصر وقت إنشائه أنه تم بتشجيع خفى من جانب اللورد كرومر . وإن كان كرومر قد غادر مصر فى مايو من تلك السنة — أعنى سنة ١٩٠٧ — أما الأدب المصرى فقد تأثر تأثراً واضحاً بالصحف الشعبية من جانب وحركة الأحزاب المصرية من جانب آخر .. وهو ما ستعرفه من خلال الفصول القادمة التى ستتحدث عن القصة ، والقصيدة ، والمقال الذى ينشر فى الصحف .

حركة التعقيل

والغرض من هذه الحركة — كما قلنا — هو إعادة النظر فى الاصلاح المصرى على أساس جديد ، هو العقل من جهة ، والمنفعة الذاتية لمصر من جهة ثانية .

ونحن نعلم أن الحملة الفرنسية على يد الجنرال بونابرت ، ثم النهضة المصرية على يد محمد على قد اشتركتا معاً فى فتح الطريق للحضارة الأوروبية لكى تدخل الديار المصرية ، وتتغلغل فى أعماق هذه التربة التاريخية ، وتنظر ماذا تثمر هذه التربة القوية من ثمار ؟ والذى لا يقبل الشك بحال ما أن الحضارة الأوروبية أثمرت من الوجهة العلمية والفكرية ، وأنها ساعدت على تحرير العقول من ربقة الأفكار القديمة والتقاليد العتيقة . فاتسعت آفاق التفكير المصرى الحديث ، واتصل هذا الفكر بشتى العلوم النظرية ، والفنون العملية ، والآراء السياسية والاقتصادية ، والاجتماعية ، والأدبية . وبدا للتاريخ كأن مصر ترحب ترحيباً تاما بالحضارة الأوروبية الحديثة ، وترى فيها الدواء الوحيد من أمراض الجهل أو الذل الذى رسفت فى أغلاله قرونا عدة .

غير أن هذه الشجرة الجديدة التي غرسها الغارسون بهذه التربة المصرية سرعان ما تبين للمصريين أنفسهم أنها تنبت نباتا غير حسن ، هو تلك المفاسد الكثيرة التي أشرنا إليها.

ومن هذه المفاسد الكثيرة : فيما عدا حانات الخمر ، وبيوت القمار والمضاربات المالية ، وأماكن الرقص أو اللهو ، الاستخفاف باللغة العربية ، والعادات الشرقية والاسلامية ، والتهاون الفاضح في كل ما يتصل بالقومية المصرية ، حتى لقد انقسم الناس يومئذ قسمين أو طبقتين متفاوتتين : طبقة البسطاء من المواطنين ممن لا حظ لهم من الحضارة أو الثقافة أو النور وأكثر هؤلاء من أهل الريف. وطبقة المتحضرين أو المثقفين المتهالكين على محاكاة الغربيين إلى هذا الحد المشين : وهؤلاء أكثرهم من أهل المدن. وسنرى أنه كان لذلك صدى في الصحافة المصرية ، والأدب المصري .

من أجل ذلك تحولت محبة العقلاء من المصريين للحضارة الأوربية إلى كراهية ، واحترامها إلى سخرية ، وعاد الايمان بها كفراً ومعصية .

« وهكذا نظر المصريون إلى هذه الحضارة الأوروبية على أنها السبب الحقيقي فيما أصاب مصر من تدهور خلقي وديني وسياسي واجتماعي » ثم كان من الطبيعي أن تأتي بعد هاتين الموجتين السابقتين — موجة الحب العنيف تارة ، وموجة الكره العنيف تارة أخرى — موجة ثالثة هي موجة هدوء نسبي : وذلك منذ أخذ العقلاء من المصريين يعيدون النظر في قضية الحضارة الغربية ما نفعها ؟ وما ضررها ؟ وهل من الخير أن تستمسك مصر بها ؟ أو من الخير أن تختار من تلك الحضارة العنصر الملائم لها ، المتفق وشخصيتها ومزاجها ؟

هكذا كان تفكير الصفوة المهذبة من قادة الرأي في مصر بعد أن مرت بها التجارب السالفة الذكر .

وقد استقر رأي هؤلاء في المرحلة الثالثة على مصالحة الحضارة الغربية ، وعلى النظر إليها على أنها ليست خيراً محضاً ، ولا شراً محضاً ، ولكنها مزاج من الأمرين معاً .

وإذا كان الأمر كذلك فلا على المصريين حرج فى الأخذ بالحسن من هذه الحضارة ، وترك القبيح منها . ذلك ما يأمر به العقل السليم ويهدى اليه المنطق القويم.

وقد أطلقنا نحن على هذه المرحلة الثالثة من مراحل التفكير المصرى فى هذه الناحية اسم (التعقيل) وسنرى آثاره واضحة جلية فى كل من الأدب المصرى والصحافة المصرية .

* * *

وثم ناحية أخرى من نواحى التفكير المصرى الحديث سارت فيه الأمور سيراً أدى فى نهايته كذلك إلى « التعقيل » . ونعنى بهذه الناحية الأخرى ما سمي فى التاريخ المصرى باسم « الجامعة الاسلامية » ، وهى المذهب السياسى الذى كان يؤخذ به فى مصر إلى أوائل القرن العشرين .

ونحن نعرف أن شعوراً بالعداء المرير كان يملأ قلوب المصريين والشرقيين ضد الأوربيين الذين تنافسوا يومئذ فى استعمار الشرق ، وأصبحت لهم مصالح كبيرة فى كل قطر من أقطاره منذ ذلك الوقت .

وكان من نتيجة هذا الشعور أن توجس الأوربيون خيفة من الشرقيين ، وأن شرع الشرقيون من جانبهم يبحثون فى أدواء الأمم الاسلامية التى سقطت بعد رفعة ، وخضعت بعد قوة ، وأصبحت تشعر بحاجتها الشديدة إلى اليقظة والنهوض .

ومن هنا هفا الشرقيون جميعاً إلى أمل لاح لهم ، ولعب برءوسهم ، وداعب خيالهم ، وزعموا أنه الطريق إلى التخلص من براثن الاستعمار الأوروبى ، والطريق إلى الحضارة والترقى . وهذا الأمل هو إنشاء ما يسمى « بالجامعة الاسلامية » — أو الرابطة التى ترتبط بها جميع الدول الاسلامية تحت لواء أقوى دولة منها يومئذ ، وهى الدولة العثمانية .

غير أن الأمل شىء والعمل شىء آخر . وهنا يجىء دور العقل . وهنا يظهر المفكرون الحقيقيون من رجال العصر، يقلبون الأمر على وجوهه المختلفة ، وينظرون إلى العواقب على أساس الحقائق المجردة ، والتجارب الماضية . ومن ثم وجدنا « التعقيل » فى هذه الناحية يأتى على مرحلتين :

أولاهما — مرحلة التفكير فى « الجامعة الاسلامية » من حيث هى ، والنظر إلى ما فيها من المحاسن والمساوىء .

والثانية — مرحلة التفكير فى فكرة أخرى غيرها لتحل محلها ، وذلك منذ ظهر أن التحول عنها أصبح ضرورة قومية لامناص منها .

فى المرحلة الأولى ظهر السيد على يوسف ، وطفق يناقش فكرة الجامعة الاسلامية بطريقته التى تعتمد على الهدوء وعلى الحجج المنطقية حتى أقنع الرأى العام الشرقى بهذه النتيجة البسيطة ، وهى أن الجامعة الاسلامية قسمان : دينى وسياسى ، فالدينى موجود بوجود العقيدة الاسلامية ، والسياسى غير موجود ، ولم يوجد ، ولن يوجد لعدم وجود الرابطة بين الأمم الاسلامية ، وهى المصلحة ، وذلك أن المسلمين إذا أوجدوا جامعة سياسية إسلامية أوجد غيرهم جامعة سياسية مسيحية ، فتكون المضرة عليهم — أى على المسلمين — بسبب ذلك [1] .

وفى المرحلة الثانية ظهر الأستاذ أحمد لطفى السيد بفكرة جديدة حلت نهائيا محل الفكرة القديمة . اتجه إلى فكرة « الجامعة المصرية » لتكون طريق المصريين إلى الاستقلال والحرية قائلا لهم يومئذ « إن علينا نحن المصريين أن نترك فرنسا وانجلترة والدولة العلية ، ولا نعير سياسة الخلاف ولا سياسة الوفاق أية أهمية . وعلينا أن نعتمد على أنفسنا فقط فى الحصول على حقنا فى الدستور وحقنا فى الحرية : لابد لنا من ذلك ومن عزة تربأ بنا أن نطلب من غيرنا أن يأتى ليحرر نفوسنا من الرق ، وقلوبنا من عبادة القوى ، كأننا — كما ظنوا خطأ بنا — نبتغى أن يأتينا الاستقلال ونحن نيام [2] » .

ليس صحيحاً أن هذه الفكرة التى أتى بها لطفى السيد كانت من وحى الانجليز فى مصر ممن رأوا أن مصلحتهم هى فى أن يفصلوا الديار المصرية عن عجلة الامبراطورية العثمانية ليخلو لهم الجو فى مصر ، ويثبتوا أقدامهم نهائيا بها . ليس صحيحاً شىء من ذلك ، ولم يقم دليل تاريخى واحد على صحة ذلك . وإنما الصحيح هو أن المصريين المعتدلين منهم والمتطرفين — أفادوا من التجارب القاسية التى مرت بهم ، ورأوا بعد استخفاف الدول الاستعمارية بمصيرهم أن من البله السياسى فى الحقيقة أن

---

(١) المصدر السابق ج ٣ ص ١٦ — ١٧

(٢) المصدر السابق ج ٦ ص ١٤

يستمر المصريون فى خططهم القديمة ، ويظلوا على ولائهم التام للسلطان العثمانى ، ويحرصوا على صداقتهم بفرنسا أو غيرها من الدول .

وعن هذا المعنى عبرت مقالات كثيرة بقلم لطفى السيد فى الجريدة منها مقالة بعنوان « الاضطراب فى الرأى العام »[1] ومنها مقالة أخرى بعنوان « غرض الأمة هو الاستقلال »[2] وهكذا .

ولقد أثمرت هذه الفكرة الجديدة ثمرات عظيمة من أهمها اعتماد المصريين على أنفسهم ، واعتدادهم بشخصيتهم ، واهتمامهم بقوميتهم ، وعنايتهم بمصريتهم مما كان له أعظم الأثر فى أدبهم وصحافتهم ، وكان مبشراً بقرب تخلصهم من براثن الاستعمار الأجنبي .

* * *

على أنه من الحق أن يقال إن هذا (التعقيل) كان وليد الحرية الفكرية التى بدأ يطالب بها كبار الكتاب من لدن أديب اسحق ، ومحمد عبده ، والنديم ، وعلي يوسف ، ومصطفى كامل . فلما جاء لطفى السيد أفاض فى الكتابة عن « مذهب الحريين »[3] ومن ثم أصبحت الدعوة إلى الحرية طابعاً يميز حياة الأقلام منذ أواخر القرن الماضى وأوائل القرن العشرين . وهنا يأتى اعتراض وجيه للدكتور زكى نجيب محمود ذهب فيه إلى أن الدعوة إلى الحرية إنما قصد بها خدمة الأحزاب المصرية « لأن الأحزاب المصرية جاءت أولا ثم نهضت أقلام المفكرين للدفاع عنها بعد ذلك . فلم يكن المفكرون هم الذين أنشأوا الاتجاهات السياسية كما كان ينبغى أن يكون ، وكما حدث ذلك — مثلا — فى فرنسا فى القرن الثامن عشر ، فظهر روسو ، وفولتير ، وديدرو ، ومن إليهم ، وخلقوا الجو الفكرى الذى شق للسياسة طريقها ، حتى كانت الثورة الفرنسية وما بعدها . وكما حدث ذلك فى انجلترة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حين جعل الكتاب يكتبون فى الاشتراكية قبل أن تكون الاشتراكية حزبا سياسياً . حتى إذا

(١) الجريدة فى أول سبتمبر ١٩١٢

(٢) الجريدة فى ٢ ديسمبر ١٩١٢

(٣) أدب المقالة الصحفية فى مصر ج ٦ ص ٢٤

ما خلق الحزب السياسى، ونهض على قدميه لم تعد ترى أئمة الفكر عندهم يلحقون به كما يلحق التابع بمتبوعه والخادم بسيده. وفى رأيى أن انعكاس الوضع عندنا فى البلاد العربية له مغزاه. وهو أن شعلة الحرية قد أضاءها رجال العمل لا رجال الفكر. ومن هنا جاء ما كتبه المفكرون فى الحرية السياسية مقالات حزبية صحفية تسير وراء الحوادث اليومية. ولم يظهر بيننا المفكر الذى يكتب منها رسالة لها نصيب من عمق أو اتساع. كما فعل مفكرو الغرب حين شقوا الطريق برسائلهم فى الحرية السياسية لما تم بعدهم من أحزاب سياسية تكونت فى ضوء تعاليمهم وآرائهم» الخ [1]، ولا شك أنها ملاحظة قيمة تلك التى لاحظها الباحث، ولو أن الدعوة إلى الحرية قديمة فى مصر الحديثة قدم الصحافة الشعبية بها؛ وأن الصحفيين لا يطلب منهم أن يكونوا كالفلاسفة يكتبون الرسائل الضافية، والبحوث الوافية. حسبهم أن يكتبوا المقالات القصيرة أو الطويلة، وأن يجعلوا منها سلسلة لها حظ من الطول كما فعل الأستاذ لطفى السيد.

---

(١) العالم العربى — مقالات وبحوث — الكتاب الثانى ص ١١٧ — ١١٨

خزف الرقـة

للدكتورة سعاد ماهر

الخزف من أقدم الصناعات التى عرفها الانسان، كما أنه من أهم الأشياء التى يعثر عليها المنقبون عن الآثار والتى يستنبطون منها درجة المدنية ونوع الحضارة التى بلغتها الشعوب المختلفة فى شتى العصور .

ويعتبر الخزف من الموضوعات الشائكة من حيث تأريخ القطع أو نسبتها إلى بلد أو إقليم معين ، وإذا كان هذا حال الخزف عموما فان الخزف الاسلامى أشد تعقيداً لانتقال الصناع والتجار من جهة إلى أخرى فى أنحاء الامبراطورية الاسلامية المترامية الأطراف، وهذا التعقيد هو الذى وجه علماء الآثار إلى الاعتماد على أسلوب القطعة الصناعى فى تأريخها أحياناً ، وأحياناً أخرى على الأسلوب الفنى . وسواء أكان اعتمادهم على هذا الأسلوب أم ذاك فأن أدلتهم تستند إلى القياس والاستنتاج أكثر من استنادها إلى الحقائق الثابتة ، اللهم إلا إذا عثر على قطع تالفة من الفرن .

وسأعرض هنا لدراسة نوع من الخزف ينسبه العلماء لمدينة الرقة . ولكن قبل الخوض فى تلك الدراسة سأحاول ذكر نبذة عن تلك المدينة .

مدينة الرقة :

تقع الرقة فى منتصف الطريق بين إيران من جهة الشرق والشام ومصر من جهة الغرب . ولما كان للبيئة الجغرافية والظروف المناخية أثر كبير فى حياة الانسان فقد رأيت أن أرجع إلى موقع مدينة الرقة الجغرافى وطبيعتها ، وكذلك إلى أهم الأحداث السياسية التى مرت بها لعلى أستطيع على ضوئها تفسير بعض مميزات هذا الخزف .

تقع مدينة الرقة المعاصرة لمدينة سامرا على الضفة اليسرى لنهر الفرات بالقرب

من التقاء نهر بلــكة Balikh بنهر الفرات وهى عاصمة ديار مضر ، ويطلق على المدينة اسم إضافى « البيضاء » وهو بمثابة صفة أو تمييز لهــا عن الرقة السوداء أو المحروقة وهى المعروفة اليوم باسم الرقة السمراء [1] ، وتقع الرقة وسط إقليم جبلى يمتد حتى آسيا الصغرى ، وقد شهدت هذه المدينة عدة هجرات بعضها من الشرق من أواسط آسيا وأخرى من الجنوب من شبه جزيرة العرب ، وعلى ذلك فان سكان هذه المدينة سواء كانوا من قبائل وسط آسيا أم من العرب فهم قوم نشأوا على حب الحرية والاستقلال والتحرر من كل قيد ، ويرجع السبب فى ذلك إلى عاملين أساسيين :

أولا — الحياة التى ألفوها فى موطنهم الأصلى .

ثانياً — طبيعة الاقليم الذى استقروا به .

أما من الناحية التاريخية فقد شهدت مدينة الرقة أحداثاً مختلفة ، إذ يرجع تاريخ تأسيسها إلى الاسكندر المقدونى وسميت Nicephorium ثم ما لبثت أن سميت Gallinicum فى عصر جليكنيس Gallicanus سنة ٢٨٦ م ، ثم أصبح يطلق عليها Leonntopolis نسبة إلى ليو الثانى سنة ٤٧٣ م . ثم فتحها العرب على يد قائدهم أياد بن جهمن سنة ١٨ هـ سنة ٦٣٩ م [2] .

ويعنى هذا أن مدينة الرقة ظلت مدة طويلة خاضعة للفن الهلينستى منذ أن أسسها الإسكندر إلى أن فتحها العرب سنة ٦٣٩ أى مدة أحد عشرة قرن . وقد أسس المنصور سنة ١٥٥ هـ مدينة جديدة تقع إلى غرب المدينة القديمة سماها الرفيقة . هذه المدينة التى أسسها الخليفتان المنصور والرشيد ما تزال مأهولة إلى اليوم، غير أن نصفها الشرقى قد بات يبابا تلقفته أيدى الأهالى الشركس بالتنقيب فكشفت فى طبقات أرضه العليا عن الخزف المسمى بخزف الرقة ، مدفوعين إلى ذلك بعامل الكسب ومسخرين فيه من تجار العاديات الذين لم يلتفتوا فيما اكتشف من الخزف إلا إلى ما ينقصهم فى تجارتهم ، وهو النوع الأحدث عهداً ويرجع إلى ما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر .

---

(1) Die Reise im Euphrat und Tigris gebiet : Sarre and Herzfeld P. 159.
(2) Creswell : Early Marly Muslim Architecture Aol. II. P. 39.

مميزات خزف الرقة :

وخزف الرقة ، ولو أنه اتحد مع باقى الخزف من حيث الأسلوب ، غير أنه قد اختلف عنه فى أشياء أخرى جعلت تمييزه عن باقى الخزف سهلا ميسورا ، فمعظم هذا الخزف من طينة باتت بعد دخولها النار سهلة الانكسار ، ولونها رمادى مائل إلى البياض، وأحيانا يضرب لونه إلى البنية ، أما ألوان الطلاء فهى أيضاً من مميزات هذا الخزف .

ومن أهم مميزات هذا الخزف الذوق الفنى ، فقد وصل مدينة الرقة بعد أن فتحها العرب تأثير فنى آخر غير الهلينستى ، وهو الفن الاسلامى ، حقيقة إن الفن الاسلامى قد أخذ صورته الروحية من بلاد العرب ، أما قوامه المادى فقد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة [1] وبمعنى أدق ، فن روحه إسلامية ، وقوامه المادى الفن الساسانى والفن الهلينستى ، وأصبحت مدينة الرقة أشبه ببوتقة اشتملت على عدة فنون متباينة متضاربة صهرتها وأخرجت لنا فنا مميزاً بطابعها الخاص . وما يقال عن مدينة الرقة يقال عن غيرها من المدن التى أصبحت جزءا من الامبراطورية الاسلامية ، ولكن مدينة الرقة شذت عنها فى شىء واحد وهو أنها مع كونها أصبحت خاضعة للفن الاسلامي من حيث الأسلوب والصنعة ، إلا أن الذوق الفني مازال يحن لماضيه الهلينستى لأنه كان قد تغلغل فى هذا الاقليم قرابة أحد عشرة قرناً .

وقد قامت بعثة الأستاذ زره بعملية التنقيب عن خزف الرقة فاهتدت فى حفرياتها إلى أمثلة مميزة قليلة أعطت فكرة شاملة عن هذا الخزف الأمر الذى لم يحاول من قبل .

وقد أثبت البحث والتنقيب أن خزف الرقة أصيل من صنع مدينة الرقة نفسها وليس بمستورد من الخارج . يدل على ذلك ما وجد فى المواضع التى كانت مصانع للخزف من قطع تالفة ، كما وجد في هذه الأماكن أيضا قدور غير مطلية مليئة بأوعية مطلية صغيرة فى حالة جيدة . وسأتناول فيما يلى مختلف الأنواع التى يعرضها خزف الرقة .

---

(١) تراث الاسلام الجزء الثانى تأليف Chiriste Arnold, Briggs وترجمة الدكتور زكى محمد حسن . لجنة الترجمة والنشر طبعة ١٩٣٦

خزف غير مطلى :

وجد بالرقة أمثلة من الأوعية غير المطلية وهى محفورة فى العادة (وقد ورد فى كتاب الدكتور Sarre زره أن مجموعة المستر تشارلس فريزر فى ديترويت بالولايات المتحدة تحوى من هذا النوع عدداً كبيراً) وقد كان يصنع فى شمال بلاد العراق قدور ذات رقبة طويلة عليها زخارف رشيقة تمثل مناظر حول الرقبة ولكن الأشكال الحيوانية والآدمية تجعل الصلة بينها وبين خزف الرقة المصنوع فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى قريباً جدا [1] .

خزف مطلى بغير رسوم :

وخلافاً للخزف الايرانى يبدو فى خزف الرقة بعده عن الرسوم التى تمثل الأشخاص وانصرافه الى الزخرفة ، وهذا التباين يفسره تسامح إيران الشيعية حيال تحريم الصور [2] والقدح المصور فى (شكل ٣١ « أ ») ، مثال من الأوعية النادرة التى استغنى فيها كل الاستغناء عن الألوان والرسوم والتى اقتصرت فتنتها الفنية على الشكل فحسب . وبريق هذا الخزف عديم اللون ، ومع أنه شفاف وواضح الا أننا نجده فى بعض الأحيان معتما تعلوه سحابة خضراء مائلة الى الزرقة أو ترجوازية [3] ، كما كان لطبيعة أرض الرقة أثر كبير على هذا البريق ، فان معظم القطع المدفونة نجدها مغطاة بطبقة ذهبية وفضية تعكس ألوان قوس قزح وقد نتج هذا من التلف .

خزف ذو زخارف محزوزة :

وهذه المجموعة من الخزف يحتوى معظمها على قدور كبيرة مرسوم عليها زخارف نباتية وحروف كوفية تمتد من أعلى القدر الى نهايته مكونة نقطا كبيرة فى نهاية القدر ، ويعلو هذه الزخارف بريق أزرق أو أزرق مائل للخضرة ، وفى (شكل (١) «ب») تجد بلاطة محفوراً عليها حروف بارزة قوية يتخللها فروع نباتية

(١) Esrly Eslamic Pottery. by Arthur Lane P. 28

(٢) Dio Keramic im Euphtate und Tigris Gebicy P. 80

(٣) المرجع السابق صفحة ٨٢

وليس فيها ماهو ملون سوى الأرضية ، وذلك تحت الطلاء الزجاجى ، وهذه البلاطة جزء من كورنيش يرجع الى عهد نور الدين [1] وليس ببعيد أن تكون لهذا الكورنيش صلة بالجامع الذى كان لهذا السلطان فى الرقة .

وطريقة استخدام الطلاء الزجاجى الملون والشفاف معاً ، فوق رسم بلون واحد بدلا من التزجيج الذى لالون له ، قد عرفت طريقة استخدامه فى صدر الاسلام ، وكثيراً ماوجدنا خزفاً مزخرفاً على هذا النحو ومعظمه أوعية متينة الجدر يشف طلاؤها الأخضر الأزرق عما تحته من رسوم أوراق وفروع نباتية رسمت على عجل واستند فى رسمها إلى نماذج فى شرق آسيا .

وقد وجد كثير من هذا النوع من الخزف فى جهات أخرى مثل وادى النيل وفى خرائب بابل فى صدر الاسلام ولكن لم يكمل هذا النوع من الزخرفة إلا فى مدينة الرقة [2] .

ويرجع تاريخ هذا البريق الى العصر البارثى على الأقل وإن كان من الصعب تأريخ القطع الفردية .

ووجد بمدينة الرقة شكل نادر من الأوعية ، هو قارورة على صورة شخص جالس يحتضن طفلا ، وليس هذا التمثال وأمثاله مما يوحى بأنه صنع للمسيحيين خصيصا ، وبأنه يمثل العذراء ، بل أغلب الظن أن هذه التماثيل تحيي باعثاً شرقياً قديماً هو الالهة اشتار [3] وكثيراً مايصادفنا فى الرقة تماثيل أنواع من الحيوان لم تشكل تشكيلا متقنا وهى مطلية بطلاء زجاجى أزرق (شكل ٢ « ا ») وهذه كانت تستخدم فى الراجح لعباً للأطفال، وتوجد أيضا بلاطات مسدسة الأركان من القاشانى المطلى باللون الأخضر فحسب ، وكذلك قطع مربعة الجوانب على شكل نجوم طلى جانبها الأمامى البارز بطلاء أزرق، بينما تحت الجسم على شكل الأسفين (شكل « ٢ » ب) وليس يعرف كيف كان استخدام هذه البلاطات فى الحيطان ، أكانت مع بلاطات أخرى أم كانت بمثابة حلية لزخارف جصية ، ولعل فى هذا مايذكرنا بأشياء شرقية

---

(١) المرجع السابق .

(٢) Die Keramik im Euphrate und Tigris Gebiet. P (82)

(٣) المرجع السابق .

قديمة كالقاشانى الذى كان يزخرف الحيطان فى آشور حيث كان أحد الأمثلة يحتوى على قبائع بارزة .

ويوجد بمدينة الرقة خزف ذو زخارف محزوزة حزاً عميقا ومفرغة وقد استعمل هذا النوع من الزخرفة فى الكراسى الصغيرة التى كثيراً ماشوهدت بالرقة والمسارج وفيما يشبه المنضدة القريبة من الأرض حيث يوضع عليها أوانى الشراب وكل هذه يعلوها بريق أزرق .

خزف ذو نقوش سوداء :

هذا النوع من الخزف يعتبر أحسن أنواع الخزف الرقة، بل ومن روائع الخزف الإسلامى [1]، وكثيراً ما نجده فى الأسواق وهو يشبه إلى حد ما الخزف الايرانى ذا الزخارف السوداء والزرقاء والتى كثيراً ما يتعذر تمييز أحدها عن الآخر، وإن كان هناك فرق واضح من حيث عجينة كل منهما ، فخزف الرقة هش ولونه أصفر، أما الايرانى فصلب ولونه أبيض يميل إلى الرمادي [2] .

وخزف الرقة الذى من هذا النوع تشتمل زخارفه عادة على أوراق وفروع نباتية وأنصاف مراوح نخيلية ويملأ الفراغ بينها نقط وشاولات، وفروع دقيقة ملتوية وهذه تعتبر من مميزات خزف الرقة (شكل ٣) .

وهناك قطعة مهمة زخارفها مرسومة باللون الأزرق المائل إلى الخضرة على أرضية سوداء والزخرفة مكونة من حيوانين خرافين Dragons (شكل ٤) لهما جسم ثعبانين متقاطعين بشكل هندسي جميل تحيط بهما مراوح نخيلية وفروع ملتوية . ولقد لعبت فكرة الثعابين المتقاطعة دوراً هاماً فى شمال سوريا وشمال العراق فى العهد السلجوقى ، فالثعابين المضفرة يظهر أنها رمز للأرواح الشريرة [3] وكما قال Van Berchem أنها أصبحت شارة الملك Ortukids فى القرن الثالث عشر الميلادى . كذلك نجد على بعض القطع النسر ذا الرأسين وهو رنك سلاجقة الروم الذى اقتبسته فيما بعد دولة المماليك [4] .

(1) A Hand book of Mohamm³d Decnative Arts. Dimand. P. 156,

(2) المرجع السابق .

(3) المرجع السابق .

(4) Early Islamic Pohery. Hrthur lane. P. 38.

خزف ذو نقوش متعددة الألوان :

وقد عثر فى مدينة الرقة على خزف عجينته صفراء رسمت عليه نقوش وزخارف متعددة الألوان ومعظم رسومها أشكال خرافية وحيوانات مثل الحصان والنمر وأشكال زخرفية مأخوذة من الأزهار وأوراق نباتية (شكل ٣) مرسوم عليه شكل حيوان خرافى رأسه على شكل أبى الهول تحيط به فروع نباتية مرسومة باللون الأزرق والأسود يعلوها بريق شفاف مائل إلى الصفرة تعكس ألوان قوس قزح وإلى هذه الألوان يضاف عادة اللون الأخضر .

خزف ذو بريق معدنى :

أما خزف الرقة ذو البريق المعدنى فهو على نقيض خزف سمارا ، فبينما نجد مدينة سمارا قد عرفت ظلالا مختلفة من البريق المعدنى نجد الرقة لا تعرف سوى بريق واحد هو البريق البنى الداكن . وزخارف البريق المعدنى فى الرقة مرسومة على بريق شفاف . لونه أخضر مائل الى البياض وهو يشبه خزف مدينة الرى الى حد ما من حيث كثرة استعمال اللون الأزرق وعليه الرسم بالبريق المعدنى .

ومن الزخارف التقليدية الزخارف الخطية والأشكال الحيوانية ، أما رسوم الأشخاص والحيوانات فهى غير عادية وتشبه الى حد كبير رسوم الخزف الفاطمى (شكل ٥) من حيث كبر حجمها .

ومن أهم مميزات هذا النوع من الخزف تلك القدور أو الأباريق الكبيرة البيضية الشكل ذات الرقبة القصيرة والزخارف العميقة الحفر (شكل ٦) وزخارفها عبارة عن فروع نباتية مرسومة بحرية العصر السلجوقى وعليها كتابات حروفها مستديرة كما وجد بالرقة بلاطات ذات بريق معدنى وهى نادرة جدا [١] ويملك المتحف البريطانى بلاطتين مربعتين تحويان صورتى أسد وطاووس (شكل ١٢) يعتقد أنهما من صناعة الرقة [٢] وقريب منهما بلاطة قائمة الزاوية عليها رسم سمكة (شكل ٢ ، جـ) .

---

(١) فنون الاسلام للدكتور زكى محمد حسن

(٢) Die Keramik im Euphrate und Tignis Gebiet.

وجميع هذه البلاطات السابقة الذكر وكذلك بلاطات سمارا المصنوعة لجامع سيدى عقبى بالقيراوان مربعة الشكل على نقيض البلاطات الايرانية ذات الشكل المتقاطع والنجمى .

وقد أدهشنى أن معظم المراجع تنفى وجود خزف لمدينة الرقة قبل القرن الثانى عشر الميلادى أو على الأكثر القرن الحادى عشر الميلادى وهاك ما جاء فى هذه المراجع .

جاء فى كتاب « فنون الاسلام » للدكتور زكى محمد حسن : كان الاتجاه فى أول الأمر الى أن الخزف الذى وجد فى مدينة الرقة يرجع الى عصره (عصر الرشيد) أى الى نهاية القرن الثانى وبداية الثالث بعد الهجرة (٩٠٨) م ، ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه تشهد بأنه يرجع الى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ — ١٣ م) .

وقال Arthur Lane فى كتابه Early Islamic Pottery ص ٣٨ : « لقد عثر فى خرائب مدينة الرقة على مجموعات من الخزف ثبت أنها صناعة محلية ولا يوجد أى سبب لتأريخ هذه القطع الى ماقبل سنة ١١٧١م أى بعد زوال الدولة الفاطمية كما أنه لا يمكن أن يزيد عن سنة ١٢٥٩ ، حيث خربت المدينة على يد المغول » .

وقال Dimand فى كتابه A Hrnd book of Muhammaden Art ص ١٨٩ :
« وقد ينسب خزف الرقة خطأ الى عصر هارون الرشيد ٧٨٦ — ٨٠٩ الذى قام هناك بعض الوقت ، لأن الزخارف وأسلوب رسم الأشخاص وكذلك الموضوع يشير على أنه من عهد متأخر ، ومع أن القليل من خزف الرقة يرجع الي العصر الحادى عشر فان معظمه يرجع الى القرن الثانى والثالث عشر . »

وقال Hobson فى كتابه Guide to Islamic Pottrey of the Near East ص ١٩ : « وقد أصبح من الواضح أن هذا النوع من الخزف من إنتاج الرقة وإن كنا لانعرف متى بدأ عمله كما لا يمكننا تخمين هذا من أسلوب قطع كثيرة والتى لا يمكن إرجاعها الي ماقبل القرن الحادى عشر والثانى عشر » .

وقال Sarre فى كتابه Die Kiramik im Euphrate und Tigvis gebict

« ولم يلتفت المنقبون فيما اكتشف من الخزف إلا الى ماينقصهم فى تجارتهم وهو النوع الأحدث عهدا ويرجع الى مابين القرنين الثانى عشر والرابع عشر بعد الميلاد ، أما ما كان من خزف الرقة قبل ذلك فبدائى ويرجع عهده الى ما بين القرن التاسع والقرن الحادى عشر بعد الميلاد .

وقال Warren & E. Cox فى كتابه The book of Pottrey & Porcelain ص ٢٩٧ : « وقد كانت مدينة الرقة مقراً لهارون الرشيد من سنة ٧٨١ م الى سنة ٨٠٩ م وحاشيته ولكن معظم الخزف من القرن الثانى عشر الميلادى .

من هذا السرد لآراء بعض علماء الآثار الذين تصدوا للكتابة عن خزف الرقة نلاحظ أنهم قد انقسموا بصدده شيعاً واحزاباً ، فبعضهم ينكر وجود خزف للرقة قبل القرن الثانى عشر بعد الميلاد ،والبعض الآخر يتنازل فيجعله القرن الحادى عشر ، والفريق الثالث وهو أقلهم تعصبا يقول بوجود خزف لمدينة الرقة يرجع تاريخه الى القرن التاسع والعاشر ، ولكنه لا يرسل هذا القول مطلقاً بل يقيده بتحفظ وهو أن خزف هذا العهد بدائى ولعل ذلك يرجع كما يبدو الى أن هؤلاء العلماء لم يهتموا بدراسة مدينة الرقة من ناحية تاريخها السياسى وبما أن السياسة صنو الحضارة إذ هما فرعان من أصل واحد وهو علم التاريخ لهذا رجعت الى بعض كتب التاريخ السياسى وهاكم بعض مقتطفات منها :

قال المقدسى (نقلا عن كتاب Die Reise in Euphrat und Tigris) تأليف Serre und Hertzfeld

« وفى سنة ٣٦ هـ (٦٥٦ م) وقعت بالقرب منها (أى الرقة) معركة صفين والتى وقف فيها على بن أبى طالب بالرقة وأقام كوبرى من المراكب فوق الفرات « وقال زره Sarre » وربما هاجرت الصحابة فى موقعة صفين الى الرقة حيث استشهدوا بها . وكانت هذه المدافن فى العصور الوسطى من الآثار التى تستحق الزيارة فى الرقة » .

ويقول المقدسى :

« وتقع على الضفة الغربية للفرات رقم « الوسطى » أو « الواسطة » قناتان وقصران بناهما هشام بن عبد الملك » .

وجاء فى كتاب معجم البلدان لياقوت الحموى :

وكان بالجانب الغربى مدينة أخرى تعرف برقة واسطة ، كان بهـا قصران لهشام بن عبد الملك وهى أسفل من الرقة بفرسخ » .

من هذا نفهم أن مدينة الرقة كان يحج اليها المسلمون لزيارة قبر من استشهد فى موقعة صفين ثم انها كانت مأهولة أيام الدولة الأموية وقد بنى بها أحد خلفائهم قصرين له .

وجاء فى النجوم الزاهرة فى حوادث سنة ١٨٠ هـ :

« وفيها تنقل الخليفة الرشيد من بغداد الي الموصل ثم الى الرقة فاستوطنهـا مدة وعمر بها دار الملك واستخلف على بغداد أبنه الأمين محمد بن زبيده .

وجاء فى جوادث نفس السنة تلخيصاً عن النجوم الزاهرة » .

« وكان الرشيد إذا أقام فى الرقة أناب عنه في بغداد بعض أولاده وإذا رحل الى بغداد أناب عنه فى الرقة بعض أولاده . مما يفيد أنهما كانتا عاصمتين (أى بغداد والرقة) مهمتين للدولة العباسية » .

وفى حوادث سنة ٢١٧ هـ فى أثناء الخلاف على مشكلة خلق القرآن كان المأمون يقيم بالرقة وقد طلب إلى نائبه على بغداد اسحاق بن ابراهيم الخزاعى ابن عم طاهر ابن الحسين أن يرسل سبعة نفر وهم الراقدى ومعين وأبو خثيمة وابن هارون وابن داود وابن مسعود والدورقى فأشخصوا إليه فامتحنهم بخلق القرآن فأجابوه فردهم من الرقة إلى بغداد .

وفى حوادث سنة ٢٨٣ هـ ما يفيد أن المكتفى كان يقيم معظم وقته بالرقة وفى حوادث سنة ٣٢٣ هـ ما يفيد أن الخليفة المتقى كان يقيم بالرقة .

من هذه المتقطفات يتبين لنا أن مدينة الرقة التى أسمها الاسكندر ، والتى كانت مركزاً هاما للحضارة الهلينسية ما لبثت أن أصبحت مدينة إسلامية فتحها العرب على يد قائدهم جهمن سنة ١٨ هـ ولما تأسست الدولة الأموية واتخذت حاضرتها دمشق فى بلاد الشام راعها ما عليه مدينة الرقة من الحضارة وحسن الموقع فبنوا فى إحدى ضواحيها وهى رقة واسطة قصوراً لهم يختلفون إليها من حين إلى آخر

وكان ذلك فى أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن بعد الميلاد ثم جاءت الخلافة العباسية ولم تهمل شأن هذه المدينة بل أسس الخليفة المنصور سنة ١٥٥ ﻫ مدينة بجانب الرقة سماها الرقيقة فانتقلت المدينة القديمة إلى الجديدة ، وقد جاء فى كتاب الأستاذ Creswell أن الجامع الذى أسسه الخليفة المنصور فى هذه المدينة يعطينا مثلا هاما عن اختلاط الأسلوبين الهلينستى Semi-Classic والفن الساسانى الذى كان له تأثير واضح على الدولة العباسية . ثم جاء هارون الرشيد وأقام بمدينة الرقة معظم أوقاته واتخذ منها عاصمة ثانية للخلافة العباسية ، وحذا حذوه من جاء بعده من خلفاء الدولة العباسية ، فقد كان يقيم بها المأمون سنة ٢١٧ ﻫ أى فى القرن التاسع ، ثم الخليفة المكتفى فى سنة ٢٨٣ ﻫ أى أواخر القرن التاسع ، ثم الخليفة المتقى سنة ٣٢٣ أى القرن العاشر .

بهذا القدر من الاستشهاد أكتفى بالحوادث التاريخية لأن هذه الفترة أى القرن التاسع والعاشر هى التى تهمنا فى الموضوع .

مما تقدم يتضح لنا أن مدينة الرقة كان لها شأن سياسى يذكر فى القرنين التاسع والعاشر على الأقل ، وبما أن التاريخ يحدثنا دائما بأن الحضارة تتبع الأحداث السياسية إلى حد بعيد ، من هذا نستنتج أنه كان لمدينة الرقة حضارة إسلامية فى القرنين التاسع والعاشر حيث أنها كانت عاصمة ثانية للخلافة العباسية ، وليس هذا الاستنتاج بغريب ، فمدينة سمارا أصدق شاهد على صحته . فمدينة سمارا التى لم يكن يعرف عنها شىء والتى كانت قرية صغيرة على ضفاف نهر الفرات والتى أنشأها الخليفة المعتصم وانتقل بجيشه التركى إليها والتى لم تلبث أكثر من ثلاثين عاما ، فى تلك الفترة القصيرة التى لم تبلغ نصف قرن نشأت فيها حضارة إسلامية زاهرة وانتشرت منتجاتها فى جميع أنحاء الدولة الاسلامية .

قد يكون لعلماء الآثار بعض العذر فى استبعاد وجود خزف لمدينة الرقة فى القرنين التاسع والعاشر وذلك لقلة الأمثلة التى عثروا عليها فهناك قطعة مؤرخة سنة ٨٣١ م فى كتاب Chestfield جاء ذكره فى كتاب Hobson وبعض البلاطات يميل الدكتور Serre (شكل ٢ « ح ») لارجاعها الى القرن التاسع لأنها شبيهة بخزف سمارا . ولكن يجب أن نعلم أن الحفريات فى هذه المدينة قام بها الفلاحون

بايعاز من تجار العاديات لما لخزف هذه المدينة من صيت رائع وإقبال التجار وذوى الهوايات وتهافتهم عليه ، فتسرب معظمه الى الأفراد قبل أن تتمكن البعثات العلمية والمتاحف الأثرية أن تحصل منه على شيء يذكر .

وأظن أن هذا ليس ذنب مدينة الرقة ولا يعد دليلا على افتقارها الى خزف فى القرنين التاسع والعاشر اللذين يعتبران من أزهى عصور تلك المدينة من الناحية السياسية .

وقد جاء فى كتاب Die Keramik in Euphrat للدكتور Sarre أنه يمكن أن يكون للرقة خزف فى القرن التاسع والعاشر ولكنه بدائى . ولكنى أرى أن الأستاذ Sarre لم يتحر الدقة فى وصف خزف هذه الفترة وذلك لسببين : لأنه بينما يحكم على خزف الرقة بأنه بدائي نراه يرفع خزف مدينة سمارا الى القمة فيقول :

« إن خزف سمارا ذا بريق معدنى بالغ فى القرن الثالث الهجرى درجة كبيرة من الكمال فى الصناعة والفن » .

. إذا كانت مدينة سمارا التى لم يعمرها الخلفاء غير فترة وجيزة قد وصلت الى حد الكمال فى صناعة الخزف وهى التى لم يكن لها ماض تاريخى على الاطلاق فما السبب فى انحطاط خزف الرقة تلك المدينة التى شهدت أزهى عصور الحضارة الهلينستية والتى كانت عاصمة ثانية فى أيام ازهى عصور الحضارة الاسلامية .

أظن أن المنطق لا يتفق وهذا . ثم دعنا من المناقشة والجدل ولنقارن خزف سمارا بتلك القطع النادرة لوحتى (٢) (حـ) ، ١٢) التى وجدت بمدينة الرقة والتى يرجعها الدكتور رزق الى القرن التاسع والعاشر ويرجعها Gluk und Diez الى القرن العاشر والحادى عشر وهى بلاطات عليها رسوم حيوانات وطيور وأسماك بالبريق المعدنى . واذا قارنا رسوم الحيوانات فى خزف مدينة الرقة بتلك التى رسمت بالبريق المعدنى فى خزف مدينة سمارا فى هذه الفترة فاننا نرى أنها لا تقل عن خزف سمارا بل تفوقها من حيث إظهار حركة الحيوان ، أما اذا كان يراد بالنقص أو الانحطاط أو التدهور هو كون البلاطة فارغة ليست مملوءة بنقط وفروع نباتية كما هى العادة فى الخزف الاسلامى وخصوصا البريق المعدنى فى القرن التاسع ، فأظنه دليل واهى ، بل هو فى الحقيقة خير دليل على أن هذه القطع ذوقها الفنى هلينستى

محض وأنها قريبة العهد بالفن الاسلامى ، أى أنه لا يجوز لنا إرجاعها الى ما بعد القرن التاسع .

وقد ذكر لنا Sarre أنه عثر فى حفرياته على أوانى خزفية للاستعمال المنزلى مثل مصابيح ومسارح ومناضد واطئة بل ولعب أطفال (شكل ٢ «ا») وقد ورد ذكر هذه الأشياء فى معظم المراجع ، وأرجعها العلماء إلى القرن (١٢ م) فمع التسليم جدلا بأن هذه الأوانى قد صنعت فى القرن الثانى عشر فهذا دليل على أن مدينة الرقة كانت أسبق من غيرها فى صناعة الخزف فاستخدمته فى جميع طلباتها المنزلية لأن الخزف إلى القرن الثانى عشر كان يستعمل للزينة أكثر منه للاستعمال المنزلى ، فالمدينة التى تصنع حتى لعب الأطفال من الخزف لا بد وأن تكون قد مارسته قبل ذلك بقرون حتى وصلت إلى هذه الدرجة .

وقد استعملت مدينة الرقة فى زخرفة خزفها بعض الزهور صارت فيا بعد من مميزات خزف بعض الجهات المجاورة . فزهرة اللوتس التى ظهرت فى الرقة فى القرن الثانى عشر بعد الميلاد (شكل ٤) لم تظهر على الخزف فى أى مكان آخر فى ذلك الوقت ، ولكننا نعود فنراها فيا بعد فى أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر فى خزف سلطاناباد والخزف والمعادن المملوكة (شكل ٩) . ثم تلك الزهرة المسماة السوسن Tulip لم تظهر على الخزف الاسلامى الا فى القرن الخامس عشر فى ازف التركى . (شكل ٧ و ٨ و ١٠) .

وعلى العموم فان خزف الرقة يمتاز بنوع من القسوة فى التعبير وحرية فى الرسم والقوة المعبرة التى لاحظناها فى الخزف ذى البريق المعدنى وخلافه . فنجد مثلا من الموضوعات المحببة عندهم مناظر الصيد والقتال ،ثم الحروف الهجائية الكبيرة يحيط بها نقط وشجيرات وفروع نباتية ، مع مراعاة كبر وحدات الرسم مما يظهره بوهيمى بالنسبة للذوق الفارسى الذى يراعى دائماً التقيد الشديد والتماثل التام .

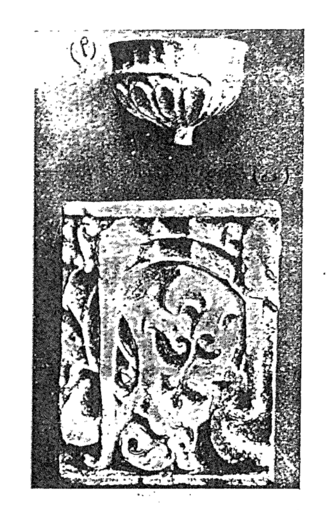
وهذه الأنواع المختلفة من الخزف التى أوجزنا ذكرها والتى يردها معظم علماء الآثار الى القرن الثانى عشر والثالث عشر لم توجد كلها فى مدينة الرقة فقد رأى الأستاذ Sorre قطعا من خزف الرقة فى معظم ما زاره من خرائب الفرات

ودجلة مما كان عامراً في عصره كدير هفير وباليس وجلبيه ونصيرة وفي تلال خابور وفي نمرود وقلعة جابر وبابل ووادى النيل ، ومع افتراض أن هنا وههنا قد أخرجت المصانع مثل هذا الخزف الرقى فلا يشك أحد فى أنه كان يصدر من مصانع الرقة الكثير من الخزف الى الخارج [1] وليس هذا بغريب فقد حدث ذلك أيضا فى خزف سمارا ذى البريق المعدنى فقد ظهر في مصر (البهنسا) وفى الفسطاط ظهر فى فارس وفى الجزائر وفى قلعة بنى حماد وفي أسبانيا وفى مدينة الزهراء بقرطبة .

وذلك كله يدل على مدى ما وصل اليه تضدير خزف العراق فى العصر الذهبي للخلاف بغداد فى القرن التاسع والعاشر بعد الميلاد .

(1) Die keramik in Euphnd und Tigris gebiet

[لوحة رقم ١]



(ا) قدح من الخزف صناعة الرقة مطلي بطلاء زجاجي شفاف .

(ب) بلاطة محفورة عليها حروف بارزة قوية يتخللها فروع نباتية وهي مطلية بطلاء زجاجي وهي جزء من كورنيش يرجع إلى عصر نور الدين وربما كانت بجامعة بالرقة .

[لوحة رقم ٢]

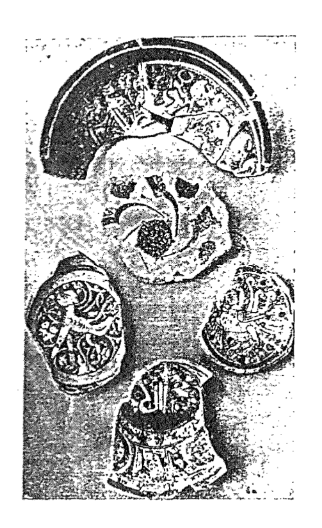


(ا) تماثيل صنعت فى الغالب لتكون لعباً للأطفال وهى من صناعة الرقة ،طلية بطلاء زجاجى أزرق .

(ب) بلاطة مربعة الجوانب على شكل نجمة طلى جانبها الأمامى البارز بطلاء أزرق بينما نحت الجسم على شكل الاسفين .

(ج) بلاطة مربعة قائمة الزاويا عليها رسم سمكه بالبريق المعدنى .

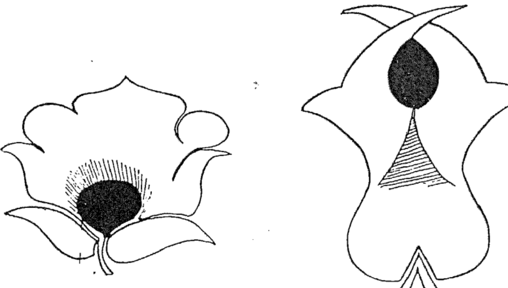
[لوحة رقم ٣]



خزف من صناعة الرقة ذو نقوش متعددة الألوان وكلها تحتوى على رسوم حيوانات خرافية . ويعلوها بريق شفاف مائل إلى الصفرة .

[لوحة رقم ٤]





طبق من الخزف صناعة الرقة مرسوم باللون الأزرق المائل إلى الخضرة على أرضية سوداء . ونلاحظ وجود زهرة اللوتس التي ظهرت فيما بعد في خزف سلطاناباد ومعادن العصر المملوكي بمصر

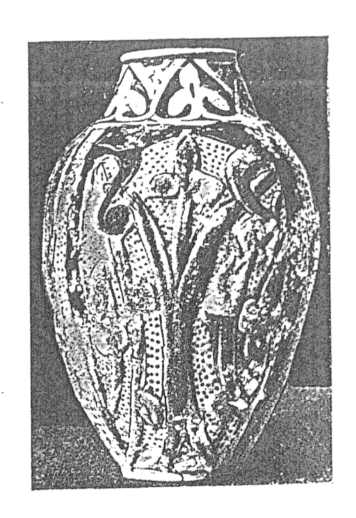
[لوحة رقم ٥]



طبق من الخزف من صناعة الرقة ذو بريق معدنى
من أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر

عن (A. Lave)

[لوحة رقم ٦]



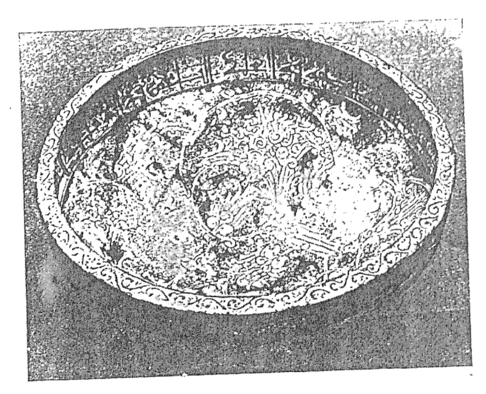
قدر من الخزف من صناعة الرقة ذو البريق المعدنى ذات رقبة قصيرة وزخارف عميقة الحفر من أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر

[لوحة رقم ٧]



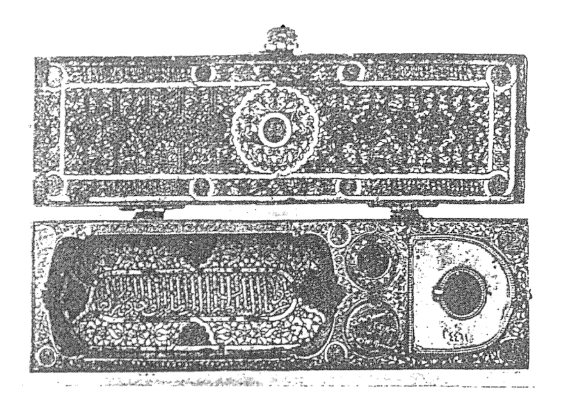
إناء من الخزف صناعة الرقة مرسوم بالبريق المعدنى
من القرن الثالث عشر

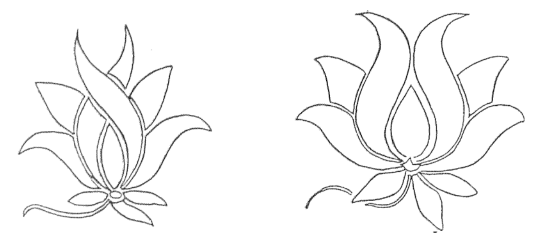
[لوحة رقم ٨]



طبق من الخزف صناعة الرقة مرسوم بالبريق المعدنى
من القرن الثالث عشر

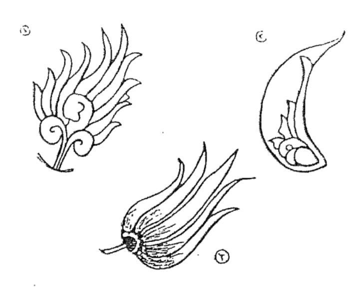
[لوحة رقم ٩]





مقلمة من النحاس المكفت بالفضة من صناعة مصر فى العصر المملوكى
ونرى أن أساس الزخرفة فيها زهرة اللوتس

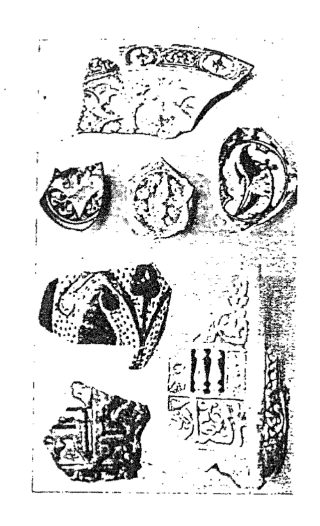
[لوحة رقم ١٠]





طبق من الخزف من صناعة آسيا الصغرى من القرن السادس عشر
ونلاحظ وجود زهر السوسن (Tulip)

[لوحة رقم ١١]



خزف وجد فى حفريات مدينة الرقة وهذه المجموعة تحوى تقريباً جميع الأساليب
التى صنع بها خزف الرقة فى القرنين الثانى والثالث عشر

[لوحة رقم ١٢]




بلاطتين مربعتين من الخزف من صناعة الرقة فى المتحف البريطانى
مرسومتان بالبريق المعدنى
ويرجع Clück & Diez هاتين البلاطتين إلى القرن العاشر أو الحادى عشر
ويرجعهما زرة Sarre إلى القرن التاسع أو العاشر

ولكننا إذا قارناهما بالخزف ذى البريق المعدنى الذى صنع فى العراق أو إيران فى القرن التاسع والعاشر والحادى عشر نجد أن الفرق واضح جداً ، كما أننا إذا قارناهما بالخزف الذى صنع بعد ذلك أى القرن الثانى والثالث عشر وجدنا أيضا فرقا كبيراً . وبما أن المسحة الهلينستيه هى الملحوظة بوضوح فى الرسم فهما إذن قريبا عهد بالاسلام ، وبما أن علماء الآثار قد اتفقوا على أن الرسم بالبريق المعدنى لم يظهر قبل القرن التاسع الميلادى فإنى أفضل إرجاعهما إلى هذا القرن أى القرن التاسع الميلادى

Cairo University Press
955-1954-560 ex.

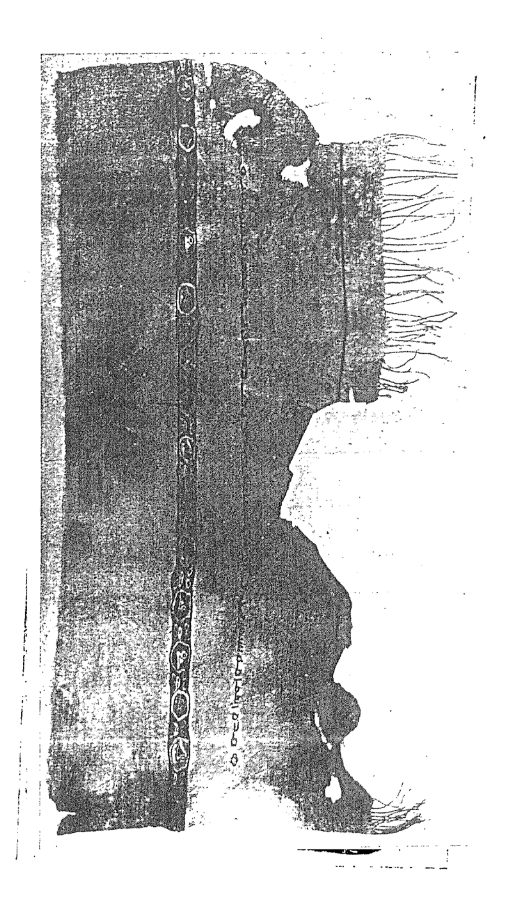
After the sixteenth word there is a streak which shows that the inscription is finished. Undoubtedly, this is a proof that the text is complete and does not lack the figure of hundred as it was suggested before (1). The reading of the last four words is beyond any doubt and thus the piece can be attributed with a great amount of certainty to the first century of Higra i.e. the beginning of the 8th century A.D.

The validity of this conclusion can still be corraborated by another positive evidence as we enter upon the ground of the style of inscription. The letters are more or less square and angular and have short vertical strokes. They look low and stumpy and lack all signs of refinement. These features with the reversed "y" are more marked in the early Islamic inscription than in later onee.

Coming to the question of the decoration, one finds the argument to the effect that the piece cannot be before the 9th century A.D. is not any longer convincing, especially when we add to the previous evidences a new one that the bands of inscription and pattern are tapestry woven which clearly shows that both bands were made contemporarly. There is, in fact, no way of accepting the suggestion that there is a contradiction between the date and style of decoration.

Thus we are here in the presence of the earliest dated Islamic textile.

(1) Kuhnel, La tradition Copte *op. cit.* p. 86.



also be read as "bil Fayyum بالفيوم" bearing in mind that the separated alef which has a bent to the right at the lower end represents the preposition "b" with the alef; and that the weaver by a technical mistake in weaving was obliged to draw the tooth of the medial "y" to the left with a bent and forgot to add the final "mim" after the "waw". In this case the previous word can be read as "bi Sanhur - بسنهور". It may also be read as "al-'Ajam العجم" i.e. Persia and in this case the previous word can be read as "bi Sabur" i.e. بسابور".

It must confess here that all tha readings of these last two words are not entirely satisfactory. It is rather impossible with these letterings to determine the exact significance which the weaver had in his mind.

The thirteenth, fourteenth, fifteenth and sixteenth words are quite clear except for the last word which is incomplete. It is not spelled out completely but cannot be any other number than eighty and the four words read as "in the year eight and eighty" i.e. "ثمانى وثمانين". My tentative readings may stir the interest of other scholars. But to me the nearest possible reading of the whole text may be :

هذه العامة لشمويل بن موسى عملت فى شهر رجب [الفر] د بسنهور بالفيوم فى سنة ثمان وثما [نين].

The material of the fragment i.e. linen and wool; the colours used, the style of the decoration and the curious writing—all these features or at least most of them are not unfamiliar in the pieces woven in Al-Fayyum [2].

---

[1] Although it is dangerous to rely entirely upon information given by dealers, yat I am inclined, in the present case, to trust what Mr. Tano has told me about this piece. He is the dealer who sold the piece to the Museum of Islamic Art, Cairo. His statement was that the fragment was excavated in the Fayyum District.

[2] For the Islamic textiles of Fayyum see : Kuhnel, *Catalogue of Dated Tiraz Fabrics in the Textile Mussum*, Washington. 1952, pp. 2, 3, 6, 8, 84, 85, 102, 107.

famous for its textiles and the second is a place in Persia also known for its textiles. In both suggestions the preposition "بـ" which is lacking must be restored to give sense to the text.

The twelvth word was read as المحمدية i.e. al-Muhammadiah which is made up of eight letters while there are only five letters and the last three (d, y, h) are lacking (1). This may be a possible interpretation if we take it for granted that the weaver had forgotten to weave the last three letters, but it would appear to me, especially in view of the nature of Islam, that this vocalization is far from being easily accepted and I feel inclined to reject it merely because such an attribution or nisba to the prophet Muhammad himself can hardly exist in this early date. undoubtedly the word المحمدية was used in the Abbasid period but in another sense. It was then used as a proper name of some towns established by Muslim rulers whose proper names included the word Muhammad (2). In fact, this word is curiosly written. Its separate alef is treated here in a way entirely different from the separate alef of the second word where the alef is only a short vertical stroke. The alef in the word under discussion is bent to the right at the lower end and the stretched stroke seems to be longer than the vertical one. In the tombestone dated 31 H. to which I referred previously (3) the separate alef is near to this and also in the inscription of the Dome of the Rock (4). In reality one is confronted here with the possibility of three vocalizations; this word can be read as "Al-Higra الهجرة", bearing in mind that the weaver made a metathesis by writing the last "h" before the "r". In this case the previous word can be read as months شهور. It may

(1) This is the reading of Zaky Hassan, *op. cit.*, p. 86. Al-Hawwary only copied the five letters as they appeared on the piece and put a query after them (*op. cit.*, p. 63. footnote).

(2) Yaqut, *Mu'jam al-Buldan*, vol. II, p. 219 and vol. IV, pp. 430, 431.: See also, Lane-Pools (S). *Catalogue of the Collection of Arabic Coins preserved in the Khedivial Library at Cairo*, London, 1897, p. 38.

(3) Al-Hawwary, The Most Ancient Islamic Monument.

(4) Abbot *op. cit.*, pls. II, V.

meaning may be reasonable by this transcription. The sign resembles, to a great extent, the second letter in the first word that is the medial "dal" and I think it may represent the letter "dal — د" which is the last letter of the word "الفرد" i.e. the isolated (1) by which the month Rajab was usually descriped. It seems that the weaver had forgotten to weave the first three letters of this word.

The eleventh word was read as "شهور" i.e. months by one scholar (2) and as "الشهور" i.e. the months by another scholar (3). On examining the word we find that there are three teeth close together and another one isolated from them. Then comes the so-called "h" (ه) and the "waw" (و) and the "ra" (ر). If we take all these letters into account it cannot be neither شهور nor الشهور; but if we take it for granted that the weaver added a tooth and was unable to weave the "h" accurately, then the word may be شهور but never الشهور. To me the word can still be read as سنهور Sanhur (4) or سابور Sabur (5). The first is a village in the Fayum district which was

---

=gave his transcription as Al-Hawwary, as if the sign is very clearly inscriped, (see, Zaky Hassan, *op. cit.*, p. 86; and see also his ***Funun*** al-Islam, Cairo, 1948, p. 348).

(1) This month got this adjective from the fact that it is isolated from the other months of the holy truce.

(2) Al-Hawwary, *op. cit.*, p. 63, footnote.

(3) Zaky Hassan, *op. cit.*, p. 86 and p. 348, I do not find in the word woven any sign of an Alef or Lam, and he does not show on what evidence he transcriped it in that way.

(4) Sanhur is one of the ancient towns in the Fayyum district. Gautier (H) in his *Dictionaire de Noms Géographiques contenus dans les textes heirographiques*, T.V. p. 37", gives its Pharaonic name as Smen Hor; Ibn Hawqal in his *Sourat Al-Ard* (صورة الأرض) p. 138. 2nd. ed., Leiden, 1938), says that it was famous in various products: in linen, corn, and sugar-cane. He continues to say that it began to lose its importance in his time (331 H.)

(5) A district in Iran called after Sabur who constructed the town known also as Sabur which is famous for its stuff. In Elsberg collection, New York. there is a fragment containing an inscription that it is made in Sabur. See Guest (R.). J.R.A.S. 1931, No. 2. pp. 130 f. pl. I.; Wiet, *Exposition Persan*, 1931. Le Caire. 1933, pp. 117, 118; Lamm, C. J. *Cotton in Medieval Textiles of the Near East*, Paris, 1937, p. 108, and the references he gines on p. 215.

is typical of the Ummayad inscription (1). This may be true in some instances (2) but it should not be taken as a rule because the present document shows the opposite and thus it would be much safer if we exclude this view from consideration.

The final "y" in the seventh word is quite different from the final "y" in the fifth word. It seems that the weaver liked to use another type of the final "y" namely the reversed one . «اليا، الراجعة» This type, in fact, was known in his time and we have, fortunately enough, two dated examples : the first is the earliest Muslim inscription on the tombstone of Abdel-Rahman ibn Khair Al-Hajri dated 31 H. (3) and the second is the inscription of the Dome of the Rock just before the words of the date which is 72 H. (4).

The eighth and nineth words mean the month of Rajab رجب and Rajab is the seventh month of the Muslim Calendar. It is one of the four months of the "holy truce— الأشهر الحرم". These months are made up of the last two months, the first month and the middle month i.e. Rajab (5). The first three which follow each other were especially set aside for religious observance and fourth month for trade.

The tenth sign was transcriped by some scholars as "من" i.e. "from" (6). In fact this sign cannot be transcriped thus, though the

---

(1) Day (F.). *The Tiraz Silk of Merwan,* Archeologiae Orientalia, in Memoriam of Ernst Herzfeld, New York, 1952, p. 41.

(2) Day (F.), *Ibid,* footnote (11).

(3) El-Hawwary (H. Muhammad), *The Most Ancient Islamic Monument known dated A.H. 31,* J. R. A. S., 1930, pp, 321-33.

(4) Abbot (Nabia), *The Rise of the North Arabic Script and its Kuranic Development with a full Description of the Kuran Manuscripts in the Oriental Institute.*—Oriental Institute Publications, University of Chicago, Chicago, 1939, pls. II. V,

(5) Al-Qalqashandi, *Subh-al-A'sha,* Cairo, 1922, vol. II, p. 378 ; Hitti (Philip K.), *History of the Arabs.* London, 1946, p. 102.

(6) Al-Hawwary puts a queery after his transcription showing that he was not sure of his reading. (see, *Un Tissu Abbasid, op. cit.,* p. 63 footnote). Zaky Hassan, without referring to the previous reading and without any hesitation—

used on historical Islamic textiles (1). The present piece might form the decorated outer end of the scarf applied in the same way we recognise from a figured representation on a lustre potsherd in the Museum of Islamic Art, Cairo which may be attributed to the 10th or 11th century A.D. Although this evidence is comparatively late and is not a proof for an early period, yet it is very suggestive concerning the way in which the piece was used (2).

The third, fourth and fifth words represent a proper name. It is quite clear that this proper name does not apply to a Muslim. It may be a name of a Christian or a Jew. But who is this Samuel ibn Musa I cannot tell simply because I do not know (3).

The sixth word means "was made": It is said that this word « عمل » is typical of the Abbasid inscription and the word « صنع »

---

(1) All the inscribed textiles that came to my attention do not contain any word that may identify their use with the exception of few examples having the word كرز at the end of the text. This word may refer to garment or to clothing in general. In the Répertoire Chronologique are listed three early inscriptions whose texts were preserved by the historians and which clearly say that they were especially for the covering of the Ka'ba, (See, Répertoire Chronologique, d'Epigraphie Arabe, vol. I, nos. 44, 80, 101).

(2) Aly Bahgat and Massoul, *La Céramique Musulman de l'Egypte*, Publication du Musée Arabe du Caire, 1930 pl. 18 (3).

(3) When reading this paper in the 23rd International Congress of Orientalists at Cambridge, I stated that I felt inclined to consider Samuel ibn Musa as a Jewish Rabbi (حاخام) or a Jewish priest, a hazan(حازان) and the piece under discussion is a miter (see article "miter" in the Jewish Encyclopaedia, New York, MDCCCCVI). My inclination then was not without reason. It is evident from the Old Testment that the children of Israel were commanded to make the clothes of the service needed to do service in the holy place, and the garment needed to minister in the priest's office (Exod. XXXIX, 41, 42, 43). Among these garments and clothes is the miter, i.e. the turban which was made of linen (Exod. XXVIII, 39).

Prof. Mayer (L.A.) who was attending promised to discuss this point. He was so kind to write to me drawing my attention to two verses in the Old Tewtment (Deut. XXII, 11 and Levit. XIX, 19), from which it is clear that no theologian or a very religious person was allowed to wear a garment—not a miter—of divers sorts, as of woolen and linen together. As the piece under discussion is made of coarse linen and coloured wool so I agree with Prof. Mayer that this turban belonged, very probably, to a rich layman.

In 1948, while preparing a lecture to my students, I examined the piece more closely, and began to doubt my view concerning its date.

In 1952 Kuhnel referred again to this piece saying that it was "tentively dated 88h., (707 A.D.) but perhaps later"(1). This shows that his inclination to put the piece later than the woven date is not so strong as before. It became thus evident that my previous statement should be strongly modified, and the occasion of this congress presents rather a good opportunity for this modfication.

In fact, the value of this piece lies, to a great extent, in the unique text(2) woven in it and there is a certain amount of interest in the actual wording of the inscription.

The full Arabic text is :

1 : هذه — 2 : العامة — 3 : لسمويل — 4 : بن — 5 : موسى — 6 : عملت —
7 : فى — 8 : شهر — 9 : رجب — 10 : [illegible] — 11 : سهور — 12 : المحه —
13 : فى — 14 : سنة — 15 : ثمان — 16 : ثما .

The first word is the usual demonstrative pronoun to indicate that which is near.

The second word means here the scarf wound round the turban(3). It is the only example, as far as I know where this word is

---

(1) E. Kuhnel and L. Bellinger, *Catalogue of Dated Tiraz Fab rics Washington, National Publishing Company*, 1952, p. 84.

(2) The phraseology here differs greatly from the usual texts found on most Islamic textiles where the inscription may contain any or all the following: good wishes, the name of the Caliph, the wazir, the nature of the factory (private or public), the name of the manager of the factory, the city or the date.

(3) The word عمامة has in fact two meanings: it means either the headgear with the scarf wound round it; or it means only the scarf that is wound round the head gear as it is the case here. There is a wide literature. on this piece of costume which was used by the Arabs before and after Islam It would be sufficient here to give two references; Dozy, *Dictionnaire detaillé des noms des Vêtements chez les Arabes*, Amesterdam, 1845, p. 306; and Levy (Reuban), *Notes on Costume from Arabic Sources*, J.R.A.S., 1935, pp. 319-338.

Gobelins in Paris and was described very briefly for the first time in the Catalogue of that exhibition written by Wiet. It was dated 707 A.D. (88 A.H.) according to the inscription woven on it (1).

In August of the same year its picture appeared in an Arabic book written by Zaky Hassan then a curator of the Arab Museum of Cairo, He gave a very brief description of the piece with the Arabic text woven in it. His reading was different in some words from that of Al-Hawwary (2).

The piece was again reproduced in an article written by Pfister in 1936. He considered it to be much later than the date depicted on it. He is inclined to put it in the 9th century A.D., although the woven inscription brings it to the early 8th century. His evidence for this inclination lies merely in the style of the pattern (3).

This view of Pfister was heartly accepted by my Prof. Dr. Kuhnel in 1938 who even gave it more strength. He says that the date is in contradiction with the style of the woven patterns and because of this contradiction he is perfectly in agreement with Pfister that the piece cannot be before the 9th century A.D. He, thus, considers the date woven in the piece as being incomplete and, probably, it ought to be 188H. instead of 88 H. i.e. 804 A.D. (4).

In an Arabic book appeared in 1942, I shared Pfister and Kuhnel their view (5) without looking at the piece itself because, unfortunately, it was away from the museum during the last Great War (6).

---

(1) G. Wiet, *Exposition des Tapisseries et Tissus du Musée Arabe du Caire, Musée des Gobelin*, Paris, p. 3.

(2) Zaky Muhammed Hassan, *Al-Fann Al-Islami Fi Misr*, Tome I, *Publication du Musée Arabe du Caire*, le Caire, 1935, p. 86.

(3) Pfister (R.), *Matériaux pour servir au classement des Textiles Egyptiens posterieurs à la Conquete Arabe, Revue des Arts* Asiatique, T. X. fasc. 1 et 2, pp. 74, 78.

(4) E. Kuhnel, *La Tradition Copte dans les Tissus Musulmans, Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, T. IV, p. 86.

(5) Muhammad Abdel-Aziz Marzouk, *Al-Zakhraja Al-Mansuja fi Al-Aqmisha al-Fatimiya, Publication du Musée Arabe du Caire*, 1942, p. 87.

(6) During the last Great War (1939-1945) all the objects of the Museum of Islamic Art in Cairo, were transferred to safe stores in the Serapium at Saqqara.

THE TURBAN OF SAMUEL IBN MUSA [1]
THE EARLIEST DATED ISLAMIC TEXTILE

BY

Dr. M. ABDEL AZIZ MARZOUK

In June 1932 the Museum Islamic Art in Cairo—previously known as the Arab Museum—acquired by purchase from an antique dealer in Cairo, a piece of Islamic textile with tapestry decoration and inscription [2].

The ground material is coarse linen and the warp threads, of which the inscription and the ornament are woven by the tapestry method, are in coloured wool.

It measures 75 by 32 cms. and has two horizontal bands. The upper band contains Arabic inscription in Kufic characters. The line of inscription is 60 cms. in length and has one streak at its beginning and another at its end. Above the inscription is one of the original bands of the stuff and there is a fringe formed by the warp threads. The lower band contains medaillions enclosing birds and separated by geometrical ornaments.

In 1934, the piece was first referred to by late Hassan El-Hawwary, once a curator in the above mentioned museum, who gave for the first time the Arabic text woven on it [3].

In May 1935, the piece was exhibited in the "Exposition des Tapisseries et Tissus de Musée Arabe du Caire" held in Musée des

---

(1) This papaer was read in the 23rd International Congress of Orientalists, Cambridge, 1954.

(2) Its register number is 10846.

(3) Hassan Muhammad el-Hawwary, *Un Tissu Abbasid de perse*, *Bulletin de l'Institut d'Egypte* T. XVI, 1934, pp. 62, 63.

concatenated chain of mistaken identities, the poet will have to give the audience a long and detailed exposition of the situation to put them back on the right track.

As the *Menaechmi* differs in social structure and dramatic construction from the norm of the New Comedy, and as Plautus explicitly called it Sicilian, one may rest satisfied that it represents the epeisodic type of drama that flourished in Sicily and was severely denounced by Aristotle, and was later put completely in the shade by the New Comedy.

of containing Roman references as we should expect if it were from the hand of Plautus, abounds in Greek mythological references (1).

Another interval is supposed to have existed in the original between vs. 445 and vs. 446 (2). Indeed, we have sailors on the stage from vs. 226, when Sosicles enters with Messenio followed by sailors. That the sailors did not leave the stage till the end of the scene when they are ordered to do so (3), is proved by the fact that they are addressed by Messenio in the middle of the scene:

ad-eruatote haec sultis, nauales pedes (4).

But a comparison between this passage and *Rudens* vss. 290–324 shows that while in the *Rudens* the chorus of Fishermen entered the stage to fill the interval by its singing and left immediately afterwards, in the *Menaechmi* the sailors were introduced to fill a wide stage and perhaps as Diomedes tells us (5) *ut speciosiores frequentia faceret*. If the sailors had a song to sing, Plautus, whose plays abound in *cantica*, would have let them sing it on their way out (6).

The fact is, as appears from the *Menaechmi*, that this type of comedy of errors does not allow of intervals. The play is so designed that the audience will always have one of the brothers Menaechmi on the stage to be able to enjoy the successive *quiproquo* scenes without getting confused. Once there is a break by an interval in the well

---

(1) cf. vs. 745.
ego te simitu noui cum Porthaone
and vs. 749.
Noui cum Calcha simul.
E. Fraenkel, perhaps on the strength of such a passage sees the handiwork of Plautus in passages containing mythological references (cf. *Plautinisches im Plautus*, Berlin. 1922, pp 83 sqq.). For a refutation of this thesis cf. J.J. Tierney, *Some Attic Elements in Plautus*, Proceedings of the Royal Irish Academy, vol. L. Section C. pp. 25 sqq.

(2) M. Freté, loc. cit.

(3) cf. vs. 445.
Sequimini, ut, quod imperatum est, ueniam aduorsum temperi.

(4) vs. 350.

(5) Keil, pp. 490 sq.

(6) After vs. 445.

But these two passages present two different statements. Plautus says that (a) writers of comedy always allege that the scene of action is Athens, even if it is not, to make the play appear more Greek. As for me, I will not change the scene into Athens. And then (b) he goes on to say that the argument of his play is not Attic but Sicilian, but Greek all the same. It has sometimes been assumed that this reference to Sicily is made becanse the scene of action of the play is Epidamnus. But Plautus makes Cyrene the scene of action in the *Rudens* and does not call it an African play ([1]).

The provenance of the model of the *Menaechmi* becomes clearer when it is borne in mind that all the geographical references in the play are to places more closely related to Sicily than Athens ([2]), and that it is the history of Sicily to which reference is made by Erotium

> ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum Phintia,
> tertium Liparo, qui in morte regnum Hieroni tradidit,
> nunc Hiero est ([3]).

An objection that could be raised against such an ascription is that while it is generally agreed that the Sicilan Comedy was chorusless ([4]), there appears to have been an interval in the original of the *Menaechmi* between vs. 736 where Menaechmus' wife sends Deceo to summon her father, and vs. 753 where the father appears on the stage ([5]). The passage between vs. 737 and vs. 752 instead

---

([1]) cf. *Rud.* vs. 33.

([2]) cf. Tarentum vs. 1112; Syracuse vs. 1097; and ves. 235-7 where we have a list of the countries visited in the course of the search, and all of them are to the west of Sicily.

([3]) vss. 409 sqq.

([4]) cf e.g. H.W. Prescott, *Cl. Phil.* vol. XII. 1917, p. 411; T. Frank, *Life and Literature in the Roman Republic*, Cambridge. 1930, p. 49; H.J. Rose *A. Handbook of Greek Literature*, Methuen ed. 3. 1948, p. 250.

([5]) Freté, *La Structure dramatique des Comédies de Plaute*, 1930, pp. 39 sq. finds no necessity for an interval here. She puts the interval between vss. 700 and 701 on the grounds that there was one actor to act the róles of Menaechmus and Sosicles. This thesis is vitiated by the fact that we meet them both on the stage from vs. 1060 to the end of the play.

Aristotle, though in the course of his treatment of tragedy, gives a difinition of a certain kind of plot. He says "λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι ([1]) And he tells us that this is the worst kind of plot([2]). Aristotle disapproves of this type of plot because it is not organic. The incidents in the organic plot must follow one another either inevitably or according to probability, so that if one of them be transposed or removed the unity of the whole is dislocated or destroyed ([3]).

The *Menaechmi*, in view of its dramatic structure, could be taken as a sample of what Aristotle denounced as the worst type of plot.

The question is where did Plautus get the model for the *Menaechmi* if it was not among the favoured New Comedy ?

In the prologue of the *Menaechmi* Plautus says:

> atque adeo hoc argumentum graecissat, tamen
> non atticissat, uerum sicilicissitat ([4]).

The word *argumentum* here cannot mean anything but plot. It is used only in this sense in the prologues of Plautus ([5]).

Scholars generally take these two lines as referring not to the plot but to the setting of the drama, because Plautus says in the four previous lines:

> atque hoc poetae faciunt in comoediis:
> omnis res gestas esse Athenis autumant,
> quo illud uobis graecum uideatur magis;
> ego nusquam dicam nisi ubi factum dicitur ([6]).

([1]) *Poet.* 1451 b.

([2]) *Ibid.* τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείρισται.

([3]) cf. *supra*, p. 134.

([4]) vss. 11 sq.

([5]) cf. *Amph.* vs. 51,

> post argumentum huius eloquar tragœdiæ.

Pœn. vs. 55 sq.,

> nunc rationes ceteras
> accipite; nam argumentum hoc hic censebitur

Rudens vs. 31.

> nunc huc qua caussa ueni argumentum elogriar

and *Vid.* vs. 10.

> credo argumentum uelle nos pernoscere.

([6]) vss. 7-10.

Saluom tibi ita ut mihi dedisti reddibo, hic me maue.

to handover the money which had been entrusted to him (at vs. 386), not to his master, but to his master's brother. The brothers could have met face to face any time before or after. There is no reason for their meeting, except the poet's whim and the conventional length of the dramatic performance. Any of the ten episodes could very easily be removed from the play without its absence being felt at all.

As the *Menaechmi* differs from the New Comedy in the whole conception of drama, and depicts a society of different structure, and can only be staged with different stage conventions, it appears justifiable to ascribe it to a dramatic tradition other than that of the New Comedy.

Aristotle in his account of the origin of Comedy, tells us that "plot making originally came from Sicily" (1). He also tells us that the Megarians in Sicily claimed that Comedy originated among them (2). This claim according to Aristotle rests upon the etymology of the words "comedy" and "drama". The etymological evidence that the Sicilians adduced is generally considered to be false (3). But it is unlikely that Aristotle made this statement without some cogent reason, and we may parhaps assume that he thought the claim deserving of consideration and possibly capable of justification.

Aristotle, however, does not mention any contemporary Sicilian dramatists. The inference may possibly be derived from his silence that Comedy did not develop in Sicily on the same lines as at Athens, the lines that led to the perfected form of which Aristotle would approve. But he does tell us that Comedy in Sicily even in the beginning was not invective. What then was the defect in the Sicilian Comedy that made Aristotle, in spite of his admission of its long history, give what may be considered as a tacit denunciation or depreciation of it?

---

(1) cf. *Poet.* 1449 b. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε.

(2) cf. *ibid.* 1448 a. τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ ... ἐκ Σικελίας.

(3) cf. L. Coopor, *An Aristolelian Theory of Comedy, Oxford, 1924, p. I73.*

He has almost succeeded in persuading Socicles that Menaechmus was dead. Sosicles is now looking for someone to confirm the impression which he has already formed, that his brother was no longer alive but he will not give up the search before he is certain that his brother is dead:

> ergo istuc quaero certum qui faciat mihi,
> quei sese deicat scire eum esse emortuom:
> operam praeterea numquam sumam quaerere (1)

Messanio starts another line of argument. Their funds are about to come to an end. Epidamnus is full of swindlers. Its harlots are most alluring (2). But nothing will stop Sosicles from searching. The mention of the harlots makes him take his wallet from Messenio:

> tu magis amator mulierum es, Messenio,
> ego autem homo iracundus, animi perditi,
> id utrumque, argentum quando habebo, cauero,
> ne tu delinquas neue ego irascar tibi (3).

This is excellent preparation for a long series of episodes, but once the machine starts, it goes automatically forward. The careful preparation is just to make sure that the machine will work. There is yet another masterly touch before the machine is left to move forward automatically.

The first person to mistake Sosicles for Menaechmus is the cook Cylindrus, a person of no importance and carrying provisions. He is expecting Menaechmus any minute. Sosicles has already been warned against swindlers, so he does not take him seriously. And once the first mistaken identity scene is launched, the audience would never bother about the probability of the following ones. There are no less than ten of them. And the poet was about to start the eleventh when the brothers meet face to face (4). For Messenio goes out towards the end of the play (5) saying:

---

(1) vss 242–4.
(2) cf. vss. 254 sqq.
(3) vss. 268–271.
(4) vs. 1062.
(5) vs. 1038.

to Erotium and promises him a meal [1]; while humouring the parasite he has a bet with him.

Men. In eo uterque proelio potabimus;

uter ibi melior bellator erit inuentus cantharo,
tua est legio: adiudicato cum utro hanc noctem sies [2].

The dramatic purpose of this bet is to make the audience realize that Menaechmus was not in love with Erotium, and to clear away any doubts that Menaechmus will quarrel with his brother Sosicles when he learns at the end of the play [3] that he spent sometime with her. He asks Erotium to prepare a meal for three [4], and leaves for the *forum* to come back soon:

iam hic nos erimus; cum coquetur, interim potabimus [5].

Erotium summons her cook and asks him to prepare a meal for three [7]. Here enter Socicles and Messenio [6]. We gather from their discussion that Messenio is tired of travelling and is almost sure that Menaechmus is dead:

Mess. nam quid modi futurum est illum quaerere?
hic annus sextus est postquam ei rei operam damus.
Histros, Hispanos, Massiliensis, Hilurios,
mare superum omne, Graeciamque exoticam
orasque Italicas omnis, qua adgreditur mare,
sumu' circumuecti. si acum, credo, quaereres,
acum inuenisses, sei appareret, iam diu.
hominem inter uiuos quaeritamus mortuom;
nam inuenissemus iam diu, sei uiueret [8].

---

(1) cf. vs. 173.
(2) vss. 186-188.
(3) vs. 1140.
(4) vs. 208.
(5) vs. 214.
(6) vs. 220.
(7) vs. 226.
(8) vss. 233-241.

Peniculus is depicted by himself as a greedy gluttonous parasite:

Pen. ita est adulescens: ipsus escae maxumae
cerialis cenas dat, ita mensas exstruit,
tantas struices concinnat patinarias:
standumst in lecto, si quid de summo petas ([1]).

This is to account for his excessive anger later when he thought that he had been defrauded of his meal:

Pen. Quid ais, homo
leuior quam pluma, pessume et nequissume,
flagitium hominis, subdole ac minimi preti?
quid de te merui qua me caussa perderes?
ut surrupuisti te mihi dudum de foro!
fecisti funus med apsenti prandio.
qur ausu's facere, quoii ego aeque heres eram? ([2])

Menaechmus has stolen a mantle from his wife:

hanc modo uxori intus pallam surrupui, ad scortum fero ([3]). and is hiding it perhaps under his dress ([4]), when his wife catches hold of him ([5]) and asks him where he was going. He has grown nervous and insults her ([6]), and tells her that he was going to have a meal out with a harlot ([7]). His wife shuts the door, and Menaechmus in his relief that he was not detected smuggling the mantle out congratulates himself on his success ([8]). He is overheard by the parasite ([9]) who has come to have a meal in his house ([10]). Menaechmus is obliged to humour the parasite so he takes him with him

---

([1]) vss. 100–103.
([2]) vss. 487–493.
([3]) vs. 130.
([4]) cf. vs 146.
([5]) cf. vs. 114.
([6]) cf. vss. 100 sq.
([7]) cf. vs. 124.
([8]) cf. vss. 130 sqq.
([9]) cf. vs. 135.
([10]) cf. vs. 126.

The dramatic structure of this play is just as peculiar, and it is so different from the norm of New Comedy as described by Aristotle. In his discussion of poetic truth or general truth in drama Aristotle says: ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν. συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν [1]). If plot must be arranged according to the law of probability in both Tragedy and Comedy, then we might he justified in assigning to plot in Aristotle's theory of Comedy the first place among its constituents. And plot according to Aristotle must: καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικοῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μιμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν ([2]).

Then he gives his definition of a whole as that which has begining, middle and end. And his definition of end is that which is naturally after something, itself either as its necessary or usual consequent, and with nothing else after it ([3]).

In the *Menaechmi* we have no drama in the sense meant by Aristotle. though the action is very carefully planned. If the structure of the New Comedy is called organic, the structure of the *Menaechmi* is mechanic. But the skill and deftness with which this series of episodes of mistaken identity is put together and the careful arrangement of entrances and exits make it impossible not to assume a dramatic tradition extending over a considerable period of time.

([1]) *Poet.* 1451 b.

([2]) *Ibid.* 1451 a.

([3]) *Ibid.* ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

seems to be required in the *Menaechmi* (1). A slave in the New Comedy would be recognized as a slave by his mask and dress. But Messio in the *Menaechmi* is addressed by his master's brother as *adulescens* twice; though he calls him *erus*.

Mes. edepol, ere, ne tibi suppetias temperi adueni modo.

Men. at tibi di semper, adulescens, quisquis es, faciant bene.
nam apsque ted esset, hodie nunquam ad solem occasum uiuerim.

Mes. ergo edepol, si recte facias, ere, med emittas manu.

Men. liberem ego te ?

Mes. uerum, quandoquidem, ere, te seruaui.

Men. quid est ?
adulescens, erras.

Mes. quid erro ?

Men. per Iouem adiuro patrem,
med erum tuom non esse. (2)

Adulescens can be hardly considered a suitable address to a slave. Nor was a free man in the *Menaechmi* recognized as such. Messenio found it necessary to draw the attention of the slaves who, as he gathered, were attacking his master to the fact that he was a free-born man and not a slave :

Mes. o facinus indignum et malum, Epidamnii ciues, erum
meum hic in pacato oppido luci deripier in uia,
qui liber ad uos uenerit ! (3)

It is natural to infer then that in the *Menaechmi* a tradition of disguise other than that of the New Comedy was followed. It appears that in the *Menaechmi* all characters wear the same type of dress. Otherwise it would be a case of underlining a stage convention if the wife did not recognize her husband's dress.

---

(1) For the use of Masks in the Roman stage cf. A.S.F. Gow, J.R.S. vol II, 1912, pp. 65-77 ; W. Beare, *Cl. Quart.*, vol. XXXIII, 1939, pp. 130-146.

(2) vss. 1020-8.

(3) vss. 1004-6.

The professions also are not considered of high social esteem. The *Menaechmi* is the only play of Plautus where a *medicus* is brought on to the stage. He is represented as braggart, pedantic and silly as appears from the following discussion that takes place between him and Menaechmus' father-in-law:

Med. Quid esse illi morbi dixeras? narra, senex.
num laruatust aut cerritus? fac sciam.
num eum ueternus aut aqua intercus tenet?

Sen. quin ea te caussa duco ut id dicas mihi
atque illum ut sanum facias.

Med. perfacile id quidemst.
sanum futurum, mea ego id promitto fide.

Sen. magna cum cura ego illum curari uolo.

Med. quin suspirabo plus sescenta in dies:
ita ego eum cum cura magna curabo tibi [1].

So much for the difference in social structure between the *Menaechmi* and the plays based on the New Comedy. Let us examine the stage conventions in this play.

New Comedy was presented by masked characters. Pollux [2] who gives us a list of the masks used in New Comedy seems to have used a source belonging to the third or second century B.C. [3]. The writer of Pollux' source was perhaps recording his own observations, as an eye witness of New Comedy in the form in which it was presented in Alexandria. But we do not find in Pollux' list any reference to the use of two identical masks in the same play as

(1) vss. 889-897.

(2) IV, 143-154.

(3) Robert (*Die Masken der neueren Attischen Komödie*, 1911, p. 60). is of the opinion that Pollux' source was Aristophanes of Byzanium who was librarian in Alexandria about 195 B.C. Webster, T.B.S. (*The Masks of Greek Comedy*, reprinted from the Bulletin of the John Rylands Library, vol. 32, No. 1. 1949, pp. 1 sq). is of the same opinion.

There is no question here of telling her to her face. And the case of Menaechmes' wife was not special. The fact that her father sided with the husband proves that her case was just normal. It should be noted here that the parasite does not report to her that her husband has been visiting Erotium but that he had stolen a mantle:

> manufesto faxo iam opprimes: sequere hac modo.
> pallam ad phrygionem cum corona ebrius
> ferebat hodie tibi quam surrupuit domo.
> sed eccam coronam quam habuit, num mentior ?
> em hac abiit, si uis persequi uestigiis.
> atque edepol eccum optume reuortitur;
> sed pallam non fert (1).

That the stress is laid on the theft and not on wenching is proved by the reaction of the father when his daughter told him of the theft.

Mat. at ille suppilat mihi aurum et pallas ex arcis domo,
me despoliat, mea ornamenta clam ad meretrices degerit.
Sen. male facit, si istuc facit (2).

All this indicates a social standard for women lower than the one we are used to in the New Comedy. In Menander's *Epitrepontes*, for example, Charisius—though he had good reason to humiliate his wife Pamphila—kept the fact that he was associating with the courtesan Habrotonon in the dark. His father-in-law, Smicrines, got wind of it, and tells us that Charisius thinks that his wife and father-in-law know nothing about it

> ὀψηλὸς ὢν τις οὗτος οὐκ οἰμώξεται;
> καταφθαρεὶς τ'ἐν ματρυλείῳ τὸν βίον
> μετὰ τῆς καλῆς γυναικός, ἣν ἐπεισάγει,
> βιώσεθ' ἡμᾶς δ'οὐδὲ γινώσκειν δοκῶν (3).

---

(1) vss. 562–67.
(2) vss. 803–5.
(3) *Epit.* vss. 428–31.

portitorem domum duxi, ita omnem mihi
rem necesse eloqui est, quidquid egi atque ago.

nimium ego te habui delicatam ; nunc adeo ut facturus dicam

quando ego tibi ancillas, penum,
lanam, aurum, uestem purpuram
bene praebeo nec quicquam eges
malo cauebis si sapis, uirum opseruare desines.

atque adeo, ne me nequiquam serues, ob eam industriam
hodie ducam scortum ad cenam atque aliquo condicam foras [1].

His wife was not allowed to complain when her husband associated with women of shady character. The following discussion takes place between the wronged wife and her father:

Sen. quotiens monstraui tibi uiro ut morem geras,
quid ille faciat ne id opserues, quo eat, quid rerum gerat.

Mat. at enim ille hinc amat meretricem ex proxumo.

Sen. sane sapit
atque ob istanc industriam etiam faxo amabit amplius.

Mat. atque ibi potat.

Sen. tua quidem ille caussa potabit minus,
si illic siue alibi lubebit ? quae haec, malum, inpudentiast ?
una opera prohibere ad cenam ne promittat postules
neu quemquam accipiat alienum apud se. seruirin tibi
postulas uiros ? dare una opera pensum postules,
inter ancillas sedere iubeas, lanam carere

Mat. non equidem mihi te aduocatum, pater, adduxi, sed uiro [2].

She is the only wife in Plautus whose husband tells her that he would be wenching [3]. Syra in the *Mercator*, when she was complaining of the double standard of morality says [4] :

nam si uir scortum duxit clam uxorem suam,
id si resciuit uxor, impunest uiro.

---

(1) vss. 110-124.
(2) vss. 788-798.
(3) cf. *supra* vs. 124.
(4) cf. *Mercat.* vss. 819 sq.

An tu inuenire postulas quemquam coquom
nisi miluinis aut aliquinis ungulis (1)

and *Aulularia* (2):

ibi si perierit quippiam—quod te scio
facile apstinere posse, si nihil obuiam est—,
dicant: coqui apstulerunt, comprehendite,
uincite, uerberate, in puteum condite.
horum tibi istic nihil eueniet: quippe qui
ubi quid surrupias nihil est. sequere hac me (3) ...

Cylindrus, the cook in the *Menaechmi*, is free of these characteristics.

In the *Menaechmi*, the social status of women also is different from that of women in other plays. The wife of Menaechmus is the only wife insulted to her face in Plautus. Menaechmus addresses his wife in the following manner:

Ni mala, mi stulta sies, ni indomita inposque animi,
quod uiro esse odio uideas, tute tibi odio habeas.
praeterhac si mihi tale post hunc diem
faxis, faxo foris uidua uisas patrem:
nam quotiens foras ire uolo, me retines, reuocas, rogitas,
quo ego eam, quam rem agam, quid negoti geram,
quid petam, quid feram, quid foris egerim...

---

(1) *Pseud.* vss. 851 sq.

(2) *Aul.* vss. 344-49.

(3) cf. *Aul* vss. 363-70:

ego interuisam quid faciant coqui;
quos pol ut ego hodie seruem cura maxuma est.
nisi unum hoc faciam, ut in puteo cenam coquant:
ind' coctam susum subducemus corbulis.
si autem doorsum comedent si quid coxerint,
superi incenati sunt et cenati inferi.
sed uerba hic facio, quasi negoti nil siet,
rapacidarum ubi tantum siet in aedibus.

and also the words of the cook vs. 445:

ita me bene amet Lauerna.

and *Casina* vss. 721-23.

quia quod tetigere, ilico rapiunt. si eas ereptum ilico scindunt
ita quoquo adueniunt, ubi ubi sunt, duplici damno dominos multant.

The cook in the *Mercator* is hired with his assistants, he says:

> Agite ite actutum, nam mi amatori seni
> coquendast cena. atque, quom recogito,
> nobis coquendast, non quoi conducti sumus.
> nam qui amat quod amat si habet, id habet pro cibo :
> uidere, amplecti, osculari, adloqui,
> sed nos confido onustos redituros domum.
> eite hac. sed eccum qui nos conduxit senex (¹).

In the *Casina* we watch the cook Citrio and his assistants marching into the house having been hired in the forum.

> redit eccum tandem opsonatu meus adiutor, pompam
> ducit (²).

All these are professional cooks who do nothing but cooking (³). But the cook in the *Menaechmi* serves the wine as well:

> non scis quis ego sim, qui tibi saepissume
> cyathisso apud nos, quando potas? (⁴)

Cooks in the other plays of Plautus have characteristic traits. These traits are sometimes named as by Ballio in the *Pseudolus:*

> multiloquom gloriosum insulsum inutilem (⁵).

But in most of the cases they are assumed, ascribed to them (⁶), and often admitted as in the *Pseudolus:*

(¹) *Mer.* vss. 741-7.

(²) *Cas.* vs. 719.

(³) Cario in the *Miles Gloriosus* is apparently not a cook at all. He is supposed to be a cook because he had a knife:

uide ut istic tibi sit acutus, Cario, culter probe. (vs. 1397) C. C. Conrad, (*The Rôle of the Cook in the Curculio*, Class. Philol. vol. XXX, 1935, p. 396) says "he is by no means representative of the type". It is not clear whether the cook in the *Curculio* was hired or belonged to the house.

(⁴) *Menaech.* vss. 302 sq.

(⁵) *Pseud.* vs. 794.

(⁶) cf. *Cas.* vss. 720 sqq.

THE MENAECHMI OF PLAUTUS: ITS PECULIARITY AND ORIGIN

BY

Dr. WAHEEB KAMEL

The *Menaechmi* of Plautus differs in many respects from the New Comedy as we know it in Menander and Terence, and stands out, with its many peculiarities from the other plays of Plautus. In this paper I shall point out the peculiarities of the *Menaechmi* and try to show that it probably depended on a Greek original that derived from a dramatic tradition other than the Greek New Comedy.

The characters will be treated first.

Cylindrus is explicitly called a cook in the play,

euocate intus Culindrum mihi coquom actutum foras (1).

A glance at the cooks who appear in other plays of Plautus shows that he is not of the same social status as the usual cook. Congrio and Anthrax the cooks in the *Aulularia* are hired together with the flute-players.

postquam absonauit erus et conduxit coquos
tibicinasque hasce apud forum (2), ...

The cook in the *Pseudolus* tells us that he is hired :

si me arbitrabare isto pacto ut praedicas,
qur conducebas ? (3) ...

---

(1) *Menaech.* vs. 218.
(2) *Aul.* vss. 280 sq.
(3) *Pseud.* vss. 798 sq.

A. MASSART: "Les Oracles: Supercherie de Pretre?":

Only cases when deities were consulted by individuals are to be studied. The oracle is more connected to magic than to religion. Deities are forced through magic and they speak in oracles through the priests. In the Turin papyrus we see a wa'b priest who profits by the nomination of a new priest of Khnum, to exclude a certain collegue from service. However it may be assumed that the clergy and the people were of good faith. The more the people were ignorant the greatest was their belief: the workmen in the necropolis thought that it was Amenophis II who answered them. Priests show impartiality and it is possible to understand that they thought themselves acting instead of a god.

V. AVDIEF: "The Origin and Development of Trade and Cultural Relations of Ancient Egypt with Neighbouring Countries":

Early trade relations are examined for various materials: gold, ivory, obsidian, copper, wood. Cultural relations are proved to have existed from predynastic times between Egypt and Palestine, Syria, Knossos, Libya and Nubia, from the penetration of Egyptian goods in these foreign lands as well as foreign infleences in settlements in Egypt (Merimdẹ, Me'adi.

V. STRUVE: "Three Demotic Papyri of the Pushkin Museum":

These are of the same series as the papyri dealing with archives of priestly families at Thebes, between the fourth and third centuries B. C. They are documents of sale of property, giving names of persons, witnesses, amounts of silver, calculation of interest on borrowed silver, proving usury of Greeks giving loans at 33 1/3 per cent.

accompanied by many boats of priests and pilgrims. It was the most oppular feast in Upper Egypt, from Dendera to Elephantine. They stopped at various places: Karnak (Mut of Asheru), Komis, Hierakonpolis. In the early afternoon, on the day of the moon, Hathor came to the gate of Horus of Behedet. Numerous and complicated ceremonies were observed, only a selection of which is here presented. Hathor disembarked and was taken with Horus Into the shrine. The opening of the mouth took place and fruits of the fields and calves were presented. Hathor set sail to Edfu by canal, to mound of Geb. The opening of the mouth was performed and, at the eighth hour, Hathor entered the temple by the East door, S.E. door of forecourt. She spent the marriage night. There was universal rejoicing: all nature and people being at peace. In texts all references to the marriage cease, but Hathor and Horus remain inseparable during the fourteen days of the "Festival of Behedet".

On the first day they are taken out, preceded by dancers, priests, magistrates, pilgrims, up to the "upper temple of Behedet "Burial ground of Behedet", W. or S. W. of main temple. The burial grounds contain the "upper temple" and at least four sacred mounds and perhaps a sacred grove concealing them (Abaton at Abydos and Busiris). On the first mound food was offered, hymn sung and oblations made to the divine souls. Various rites symbolizing the killing of the enemy of the king were performed.

On the second and fourth days the same ceromonies were performed at different mounds. It is possible thât there was every day a procession to the necropolis.

On the fourteenth day Hathor departed in the same state to the quay.

The building in which Hathor and Horus slept was called the "Lower temple" and it could have been the Mammisi. The outline of the festival shows that it was not a unity. Three different rites are to be distinguished: the sacred marriage, the fourteen days festival at Behedet (Harvest festival of the first month of summer) and feast of the divines souls or ancestors. The whole population was conceived by the ancestor gods of Edfu. Such an amalgamation has parallels in African religions (Bantu, Swazi, Zulu).

In N.K. 2 new determinatives :

From a list of feasts (Stela of Los Angelos):

Iw ntr w3g

w3gy (pseudo-participle)

first pylon at the Ramesseum is found "Ptah, hearer of prayer". Amuu Re' is also "hearer of prayer", a title sometimes attributed to the pharaoh (Ptolemy VI). Another shrine was in the temple of Khonsu " the place of hearing, which is in the estate of Amun". The names of the two gateways at Karnak and Luxor "Adoration of the rekhyt", are most suggestive. Listc of popular shrines are known from Pap. Sallier and Pap. Bologna. Popular shrines were associated with state temples and built and repaired by officials to serve ths people.

FAIRMAN notes that texts at the entrance of the temple at Edfu mention "the place for hearing prayer", "place for him who has and him who has not, for "judging", for "making offerings".

H. GRAPOW presents his first volume of the "Geschichte das Agyptischen Medizin", and promises that the five volumes of the Wörterbuch will reappear in 1955.

H. W. FAIRMAN: "The Sacred Marriage at Edfu:"

The sacred marriage was a combination of more than one festival. It occured at Edfu during the fifteen days between the new moon and the full moon, in the first month of summer. Ceremonies began fourteen days earlier, when Hathor departed from Dendera, upstream,

monosyllabic	(collective)			disyllabic	
ⲥⲓⲟⲩ	star	ϩⲓⲣ	street	ⲥⲕⲓⲙ	
ⲥⲓⲙ	grass	ϩⲓⲕ	magic	ⲛⲓⲙ	
ⲛⲓϥ	breath	ϣⲉⲓ	tree	ⲧⲟⲣ	
ⲥⲓⲣ	hair	ϭⲓ	bosom	ⲟⲩⲓ	
ⲥⲓⲃ	tick	ⲡⲉ	kiss	ⲕⲉⲃⲕⲓⲃ	piece of wood
ⲥⲓⲧ	basilic	ⲓϧ	spirit	ϩⲓⲉⲓⲧ	pit
ⲣⲓⲣ	pork	ϭⲓ	form	ⲥⲣⲓⲧ	to glean
ϩⲓⲛ	vase	ϩⲓⲧ			

J. J. CLERE: "*Le Nom de la Fete Wag*":

The determinatives do not give any indication about the real significance of the feast. They appear in both the feast of Thot and the feast of the fire:

(or) (or)

Dhwty Feast

Fire Feast

The determinatives appearing in the New Kingdom admit of the reading *wayy* and its interpretation as a pseudo-participle "to be in the state of "exhaltation", paralleled by *wasi* "to be in ruins" or *wakhi* "to be abundant". Another name of a rite *hakr* corroborates the interpretation for the feast:

S. HASSAN points to the Arabic verb وج "to be excited with jor or sorrow" EDEL points out that in Pyramid texts *wag* is a tertise infirmes and therefore a pseudo-participle.

C. F. NIMS: "*Popular Religion in Egyptian Temples*":

Certain figures of Ptah, Amun at Thebes, were deities intended for the people. Such were "Ptah of the great gateway", mentionned on privates stelae and located in Karnak, with hair and beard inlaid, or in the second passage at Medinat Habu. In the thickness of the

Rhampsinitus, and pictures the degenerate morals of the Old Kingdom, before its fall. It is the oldest detective story.

C. KUENTZ compare the Middle Ages Arabian 1001 Nights, staging the Khaliph Harun el Rashid and Ga'far.

S. YEIVIN: "Rules Governing Ancient Egyptian Transcriptions of Canaanite Names in the Execration texts":

The consonants *r* or *l* are transcribed as *r* or as *is* or *us*.

When it precedes or follows *h* it is always soft

When it follows *q* it is always soft.

When it precedes or follows gutturals it stands as full *r*.

With some labials it is softened: after *b* (always), after *p* (sometimes).

aleph = wꜣ or iꜣ

piḥꜣwm hꜣm bḏꜣnw

ꜣw always transliterated ur(u)

ꜣwšꜣmm = Jerusalem

The *'ain* is softened and is equivalent to semitic aleph, e. g. *'qaii=ugari.* ALBRIGHT does not admit the equivalence 'mwiawbw=Hammurabi.

J. VERGOTE: "Observations sur la Vocalisation de l'Egyptien":

The author examines certain monosyllabic substantives with collective meanings and disyllabic substantives. He is of the opinion that the origin of the internal plural is to be assigned to the role of the accent, as in other African, Chinese and Lithuanian languages.

A. GARDINER objects to this new interpretation of Polotsky.

G. POSENER: "Le Conte de Neferkare et du General Sisenet":

This is the only tale to be found between the New Egyptian and the demotic series of tales. The papyrus is in hieratic not previous to the 22nd dynasty, but not later than the 27th. From the orthography of certain words the date may be presumed. For instance: "scribe of the documents of the king" [hieroglyphs] is only known in the Saitic period (Pap. Brooklyn, year 14 of Psammetichus I). The orthography of the word "army" in the title: [hieroglyphs] is frequent in the 30th dynasty and in the Ptolemaic period, but is rare in the Persian and Saitic periods or under Taharqa (Kawa). According to the palaeography and orthography of certain words the papyrus would date from the Saitic period.

The two personages, King Neferkare' and his general Sisenet (unpublished tablet at Chicago), date from the 28th or 29th dynasty. The mention of the deceased king Teti suggests that it is a story of the 6th dynasty. One can surmise that it deals with a historical tale from the Old Kingdom, written at the latest in the 18th dynasty and handed down to the Ethiopian period. It may be contemporaneous with the period when Greek travellers began to gather Egyptian tales (Herodotus).

The story happens under Neferkare' Prince Ity and general Sisenet. A new personage "a litigant from Memphis", is not allowed to make petition as his voice is covered by those of singers and whistlers. It seems that there is a plot from the administration to prevent that a judgement be pronounced. The second episode stages Teti, son of Hent, who follows the king Neferkare', while the latter goes at night to the house of general Sisenet. There he is said to remain four hours and return when there remained four hours in the night. Teti spied the king every night, as he paid this visit.

The language is in classical Egyptian, with some sentences in New Egyptian, perhaps fron the New Kingdom. The story reminds one of that of Pap. Westcar or of the Tale of the Treasure of

epithets: "Lord of Abydos, Busiris, great God, Wenephis (*Wn-nfr*)". His name appears inside a cartouche as that of a deceased pharaoh. He is "*nsw-ntrw*, *ḥt-ʿnkh*, Lord of the West, living in the mound". His functions represent him as "Lord of life, of the Cosmos", a regenerating deity (chapel of Karnak North).

This latter title is to be compared to *wp ished* (persea) from Plutarch's De Iside et Osiride, § 20.

At Karnak rows of Osirian chapels formed centres of cult (North of East gateway, South of North gateway). The meaning of these chapels is clear from the occurence of Osiris with Amun, or connected with the erection of the djed-pillar or with royal themes (the divine female worshippers being kings). At the lake the monuments of Taharqa is an Osireion with a ramp towards the water and a low-relief showing the god lying. Isis is nothing but a concubine with the attributes of Hathor and Mut. The child-god is Khonsu as well as Horus himself. There is no opposition between Osiris and Amun, but both live together.

SAVE-SODERBERGH: "*The Material Left by N. de G. Davies*".

Sketches and notebooks afford invaluable information about Theban tombs (No. 48; 155; 73; 12; 61; 66; 67).

H.J. POLOTSKY: "*Some Egyptian Verb Forms*".

The author studies the emphatic *sdm.n.f* from used for denoting sequence:

sdm.n.f	*sdm.n.f*
sdm.f	*iir.f sdm*
ⲁϥⲥⲱⲧⲉⲙ	ⲛ̄ⲧⲁϥⲥⲱⲧⲉⲙ

One may admit of two *sdm.n.f.* forms. The passive *sdm.f.* and *sdm.n.tw* are equivalent but the latter is used exclusively in sentences containing a strong adverbial complement. As example:

spr.n wḏ pn r.i
ʿḥʿ.kwi m ḥr-ib whwt.i
ȝd.n.tws n.i dı.n.i wi ḥr ḫt.i

"This letter reached when I was amidst my tribe. It was given to me, after I had put myself on my belly".

mentions the gift of stables to Amenhotep II as a reward for his skill. He promised to build a temple after his ascent to the throne. Thutmosis IV cleared the sand from the Sphinx. It seems that the Sphinx represented Kha'fr', the reigning king and that the actual village of Nazlet el Samman occupies the site of Busiris. Numerous stelae address the Sphinx as Hormakhet, others as Horun, a deity introduced from Asia and well renowned in Ramesside times. The origin of the modern name Abuelhol could be *Bw-Hwl.* As many stelae were dedicated by foreign people, it might be surmised that a foreign community lived there. Nowadays there is a village called Harania, six miles to the South.

The stelae show various peculiarities. That of Pau, "messurer of Hwl", represents the young Horus "Shed, son of Isis", standing between two deities. One would surmise that it is the Mitanian goddess Mithra (mother of Shed). Another stela shows the Sphinx and two pyramids. Some stelae show the usual representation of ears in various numbers. Sphinxes were presented as votive offerings.

J. LECLANT: "Sur Divers Aspects d'Osiris a l'Epoque Dite Ethiopienne":

Comparison between the Theban Orisis in the 21st dynasty and in the 25th dynasty points to the importanee it assumed and the ascension of its cult. In the Ethiopian period Osiris assumes many forms ("Osiris with the numerous names"). He has numerous

Osiris nb ḏdꜥ , pꜣ nb ꜥnḫ

Osiris Ptḥ nb ꜥnḫ , ntr ꜥꜣ nb pt

pꜣ wꜣb iꜣd

Osiris pꜣ nfr n irty.fy

Wn-nfr ḥr ib pꜣ iꜣd

— The strong medium line disappears at the end of Psammetichus.

— The gesture of statues with the right hand placed on the left one (27th dyn.) is a Persian gesture.

H. J. A. DE MEULENAERE: "The Corpus of Late Egyptian Sculpture: Some Philological Aspects":

This is the complementary study of the Corpus of late sculpture, based upon philological aspects. The method deals with the form of hieroglyphs, the orthographic details (as complement to those given by temples) leading to various statistics. Biographies of the personages, and not only genealogies, are retraced (family of Khenat at the end of the Saitic period, vizir Harsiesis in the time of Nectanebo I). This is supplemented by onosmatics, titulary and funeral formulae.

As to the proper names, graphical variants of a name, its chronological and geographical features are arranged. Religious and civil titles are sorted out of the obscure designations related to local cults Funerary formulae show one form at the beginning of the 26th dynasty, another at its end and a third in the 30th dynasty and the Ptolemaic period.

Most of the pseudo-biographical inscriptions do not give any episode of the life of the deceased, or of historical interest. Some however point to events and comparison may lead to historical results. For instance a Saitic statue of a local dynast bearing the cartouches of Nechao I shows stylistic features. The erasion of names, or figures of Nechao II explains the fact that only a relatively small number of monuments was found in spite of a reign of sixteen years, in comparison with his successor Psammetichus II. Two statues with hieroglyphic inscriptions of strateges of nomes at the end of the Ptolemaic period and the beginning of the Roman period bring modifications to the chronology of the strateges.

S. HASSAN: The Great Sphinx and its Secrets in the Light of Recent Excavations".

The excavations carried out in 1936–1937 around the Sphinx led to the discovery of the temple built by Amenophis III. The stela

A Safaitic drawing represents such a structure. As to the dating of the structures no conclusion has been derived, although they seem to be pre-Safaitic, on the ground of the flint industry found. The type of structure is unique and has not been found elsewhere. The similarity of the sign on Na'rmer's palette allows to identify the enemy as the inhabitant of these "kites". Na'rmer would thus have wished to show his domination on Palestine, both parts of which are represented by the fortified sea road and the Kings' way which was unfortified. The date of the "kites" would be the later half of the IVrth millenium B.C. The palette would afford the earliest record of military penetration by Egyptians in this area, even in the Irst dynasty.

K. Seele points then to the existence of similar structures in America, and to the representation of others in Egyptian drawings.

B. V. BOTHMER: Scope and Progress of the Corpus of Late Egyptian Sculpture:

The method followed in recording Late Egyptian sculpture (3000 pieces over 900 years) is explained. The period shows political decline, but not necessarily decadence. Private sculpture of the New Kingdom is pretty dull and uninspired, compared to M.K. or late work. It shows a remarkable development in portraiture, without idealization, which could be the ancestor of Roman Republican portraits. A chronology can be established by studying the inscriptions:

1. Inscriptions with royal names.
2. Inscriptions with private names.
3. Titles to be analyzed.

Differences in style can be detected (Thebes, Memphis, Delta). Block-statues disappear (?). Some clear results have been attained:

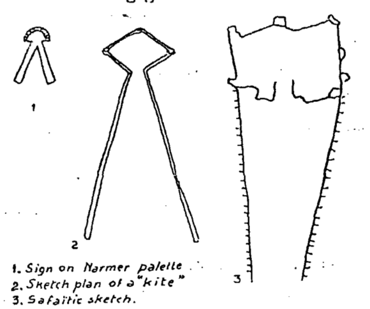
— Statues with glossy polish are Persian or post-Persian.
— No real portraiture can be observed in private sculpture (26th dyn.), but in royal sculpture.
— Study of costume helps to define the outline of sculpture.

A. VOLTEN: "The Old Egyptian Method of Astronomical Orientation".

The religious connection of the Milky Way is shown. The form of the Milky Way, dividing into two streams, reminds of the horns of a cow. The king was identified with Osiris and Re', was born of the sky-goddess Nut and passed the heavenly door of the Milky Way.

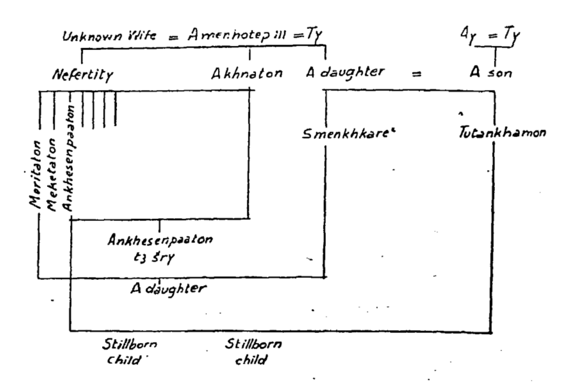
Y. YADIN: "Military Contacts Between Palestine and Egypt at the Beginning of the third Millenium B.C".

All scenes of Na'rmer's palette are connected with the unification of Egypt, provided they be well interpreted. The bottom scene on the recto shows two nude personages represented as if running away. Above the second figure is the hieroglyph of an enclosure with bastions, on a rectangular plan. The sign above the first figure, which had been considered as two plants, is explained by the author as representing the plan of an enclosure on a semi-circular plan, with bastions on the curved side and two long diverging walls. He compares the curious buildings, named "kites", found in great number South of the Djebel Druze, East of 'Amman and consisting of an enclosure of 30-40 acres, with two long walls (about 200m.). The lozenge-shaped enclosure has small towers at the corners (Cf. Kairkride: Journal of the Palestine Oriental Society, XX, 1) Herds seem to have been engaged into the enclosure in case of danger.



1. Sign on Narmer palette
2. Sketch plan of a "kite"
3. Safaïtic sketch.

K. SEELE: "*King Eye and the end of the Amarna Age*".



Among the titles of Ay were "true scribe of the king" (secretary), "fan-bearer of the king", "*It-ntr*" which denotes some degree of relation to the king, perhaps father-in-law (but not of Akhnaton). Ty was nurse to Nefertity, but not her mother. Nefertity was the daughter of Amenhotep III from another wife than Ty. Smenhkare' reigned for three years, and had been sent by Akhnaton in mission to Thebes. There were two factions at 'Amarna, that of Akhnaton being the strongest. Perhaps did Nefertity persuade Smenkhkare' to negociate peace with Amun at Thebes ?

Tutankhamon lived till 21 and married the wife (daughter ?) of Akhnaton. Ay arranged for the abandonment of 'Amarna. From a pylon at Karnak twelve battered architraves give the titles and names of both Kings, Ay and Tutankhamon, which proves that they were the joint work of both kings coreigning. A text mentions that Ay built the monument for "his son" Tutankhamon, which should be understood as his "grandson". Ty was perhaps the grand mother of Tutankhamon, whose grandfather was Ay, as p proved by the architrave from Karnak.

the sense of humour and the technical achievement of the Egyptian artist. Thus we see a bull in flying gallop, a seated prince shown in lateral view, a child holding fast to the horns of a bull, monkeys playing the double flute or waving sticks, another acting as gardener and carrying jars at both ends of a pole, two monkeys symmetrically arranged and holding a net full of dum nuts. The sense of humour is also apparent from the treatment of details: the monkeys cross their legs and have their long tail carefully stretched under their seats. Satirical sense has governed the composition and treatment of a scene showing a fox preparing bear while en antilope hastens, carrying away two vessels of the product and looking back ironically at the worker.

J. L. VERCOUTTER: "*Les Etrangers de la Tombe d'Ouseramon à Thebes*":

Useramon, first vizir of Thutmosis III, son of Aahmes the vizir under Hatshepswt or under Thutmosis I or II, has left Tomb No. 131 and Tomb No. 61 at Gurna. He began his career in the reign of Thutmosis III, with the Asiatic campaign of the king. The tomb was finished before the campaign of Naharina, and the tribute shown originates from Asia and the inhabitants of the islands.

The scenes are similar to those of Senmut. The ethnological types and the rython are to be compared to those of Rekhmire'. Some personages wearing long hair are also to be compared to those of Menkheperre'seneb. The types in the first register are prehellenic, while those in the second are Asiatics bringing raw materials: ingots of gold or copper, wood. One can distinguish one type with a long white robe, a second darker, barefoot with long hair (tomb of Amenemope) and types with cropped hair and having musical instruments of ivory.

A. MEKHITARIAN: "*La Tombe No. 45 à Thebes*".

The tomb of Djehwty, high-priest of Amun under Amenophis II, shows three styles: an archaic style under Thutmosis III, another under Amenophis III and a third under the XIXth dyn., while it was reoccupied by Djehwtyemheb, who finished the scenes of the tomb.

proposed to see in AH- a form of the preposition hr. Crum discovered in Fayumic texts the auxiliary HA=. Hess proposes to read the demotic auxiliary *wah*. Sethe however considers:

ⲁϩ- qualit. in const. f. of ⲟⲩⲱϩ ⲟⲩⲏϩ'
but ⲟⲩⲉϩ > ⲟⲩⲁϩ

ϩⲁ= sdm.f of ⲟⲩⲱϩ .

Volten discovers that the origin is the verb *wh'*, for OYW—. This latter assumes the form of the verb *wah*, in demotic *wh*.

The various personal forms for Perfect I are:

	Sing.	Plur.
1.	ϩⲁⲓ̈- (ⲛⲉϩⲁⲓ̈-)	ϩⲁⲛ-
2.	ϩⲁⲕ-	
3.	ϩⲁϥ- ϩⲁⲥ-	ϩⲁⲩ- (ⲛⲉϩⲁⲩ-)

Nominal Subject ϩⲁ- (+ ⲉⲧ-, -ⲉ, ⲛⲉ-)

In Codex Young:

1. ⲁϩⲓ̈- (ⲛ̄ⲧⲁϩⲓ̈) ⲁϩⲛ̄-
2. ⲁϩⲁⲧⲉⲧⲛ̄ (ⲛⲧⲁϩⲁⲧⲉⲧⲛ̄-)
3. ⲁϩϥ- (ⲁ̀ϥϩ-) ⲁϩⲟⲩ- (ⲛⲧⲁϩⲟⲩ-)

Nominal Subject: ⲁϩⲁ-

One can compare the verbal forms:

Verb *w3h* ⲟⲩⲱϩ ⲟⲩⲁϩ- ⲟⲩⲁϩ= ⲟⲩⲏϩ'

" *wh'* ⲟⲩϩⲱ ⲟⲩϩⲁ- ⲟⲩϩⲁ= ⲟⲩϩⲏ'

M. WERBROUCK: "*Quelques Ostraca Inedits du Musée de Bruxelles*":

A most interesting selection of ostraca with coloured sketches, mostly of animals, is presented. The subjects, once more, testify of

= h(i)yt

ceiling

heaven

il·n bj·f dd·n·f hwt ntr·f
(Building text of Edfu IV)

R. A. PARKER: "Some Remarks on an Unpublished Brooklyn Museum Papyrus of the 14th Year of Psammetichus I".

The XXVIth dyn. hieratic papyrus in question describes an oracle asked by Pamw from the god Amonre'sonter. A vignette shows the shrine of the god carried by priests and preceded and followed by fanbearers. The 49 witnesses of the oracle and the scribe are among the most important people of Thebes at that time: the high-priest Horkheby, the vizir Nespakashuty, fourth of the name.

M. MALININE: "La Langue du Codex Young":

The Codex Young of Zurich, a gnostic book in sub-achmimic from Nag-Hammadi, presents the peculiarity of an archaic rather rare verbal form, that of the auxiliary ETAH. Stern and Erman

C. H. E. A. DE WIT: "Some Values of Ptolemaic Signs":

The author presented the following list of eqivalents, of which he only commented on the three first signs :

= m

= snm

= sd,(sḏ)

= h(ȝ)yt

= mḏwt

= (ỉ)ḫr

= ʿb nỉȝw

= rs

1. = mw nṯrt

2. = Ḥr ḥry-ỉb mw.f

nṯr pfy ḥrỉ-ỉb mw.f

3. = mw n skd

my m skd

.....

4. Mud construction: as shown by verbs closely related to, and derived from the technique of the potter.

[hieroglyphs]	kd	"to build" (Pyr. § 1185)
[hieroglyphs]	nḥp	"to shape on potter's wheel to build"
[hieroglyphs]	ḥnm	" "
[hieroglyphs]	sḳ3ḥ	"to fill in, to plaster with mud."

5. Brick construction: to differentiate the two verbs.

[hieroglyphs]	pjp	"to knead mud, to strike brick"
[hieroglyphs]	sḫt	"to lay brick" (not strike)

6. Stone construction:

I. Quarring:

[hieroglyphs]	nḫb	نقب	"to open a new quarry"
[hieroglyphs]	ḥdn	هد	"to break"
[hieroglyphs]	wḥ3		"to break, to cleave(?)"
[hieroglyphs]	h3j	هوى	"to fall"

II. Carrying:

[hieroglyphs]	sh3j	"to cause to fall"
[hieroglyphs]	itḥ	"to drag on a sledge"

III. Dressing:

[hieroglyphs]	sfn	"to break"
[hieroglyphs]	ḥwsj	"to pound stone" (orig. corn)

IV. Assembling:

[hieroglyphs]	sḫt	"to join, assemble blocks"

A. BADAWY : *"Philological Evidence about Methods of Construction in Ancient Egypt"* :

Verbs related to construction are dealt with and an attempt to recognize their special technical uses is made, by comparing their original primary meaning with the probable action they could describe when used in connection with construction. This method is most successful when the constructional process described is a primitive one. For study verbs are classified according to methods of construction.

1. Preparation before building.

sk	"to clear"
ḥwsj	"to stamp, level down"
pḏ šs	"to stretch the cord"
wḥꜥ kꜣwst	"to loosen the cord"
mdd nbjt	"to set the posts in a line"
bꜣ tꜣ	"to cut the ground"
dbꜣ šn m šꜥ	"to fill in the plan contour with sand"
wšꜣ šꜥ	"to pour sand"

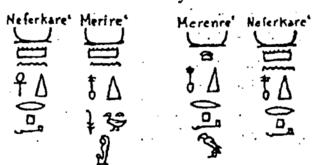
2. Wattle construction : probably the earliest one used.

sḥt	"to weave"
pšš	"to stretch out"
ṯs	"to bind, assemble"

3. Rammed earth : filled in between brick facing walls in constructional ramps or platforms.

skr	"to beat"
ḥwsj	"to ram in, to level down"

an abbreviation of *irj p'ṭ* or *irt p'yt*. Neith, daughter of Pepi I, is called, on obelisks in front of funerary monuments:



Similarly Ipwt wife of Pepi II, and Wdjebten, third wife of Pepi II, bear the same title.

2. Direct genitive without inversion:

In the tale of Sinuhe queen Neferu is called:

The translation is rendered difficult by the fact that the two names of the pyramids are abbreviated, using an attribute and without verb.

3. Indirect genitive without inversion:

In the Sinai inscription 'Ankhheresmerire' is called: "royal mother of the pyramid, royal spouse of the pyramid". A similar title is known for the daughter of Wnas, Hemetre'.

4. Indirect genitive with inversion:

In the inscription of Wni he is said to bring a sarcophagus for "the mistress of the pyramid Kha'nefermerenre'". His first mission was for a lady of the royal family, but not for the king himself. He could however discharge hi blocks on the royal quay.

It is to be remembered that the pyramid embodies the deceased pharaoh. A Pyr. text (§ 601) intends to preserve the pyramid. The name of the pyramid is composed with the name of the king and an epithet.

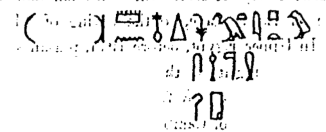
B. H. STRICKER: "The Origin of the Greek Theatre":

The oldest type of theatre in Greece consists of a circular, sacred area, without building. It is the part later known as "orchestra". From texts one knows that it was laid over with chaff, presumably from the threshing-floor. In modern times, in rural regions, dances are performed on the threshing-floor. Hesiod, Homer and Plutarch all speak about the sacred threshing-floor (ἅλως). In Egypt the threshing-floor is known to have been circular. The author is of opinion that the threshing-floor in the New Kingdom assumes a rectangular shape [1]. Connecting this with the theatre he quotes from the play of Osiris: "I thrush thee...". The threshing-floor is the stage of death and life. From the Romance of Alexander the image of the world is a circle.

P. MONTET: "Sur un Titre des Reines Memphites":

The subject of this talk is the study of the VIth dyn. title "royal mother of the pyramid, royal daughter of the pyramid". This can assume four forms:

1. Direct genitive with inversion: for the wife of Teti.



Queen 'Ankhheresmerenre' is "the royal wife of the pyramid, the royal mother of the pyramid Merenre' kha' nefer". Queen 'Ankhheresmeriare', sister of Djaw, is "royal spouse of the royal pyramid, royal mother of the royal pyramid". In the titulary of three queens a new title occurs *rp'*, always masculine, being perhaps

[1] This is based upon the representation in the Egyptian scenes of a rectangle, sometimes with sagging upper side, which is nothing but the side-view of the circular threshing-floor.

foundation blocks of the two large statues in front of the North tower of the second pylon a group of inscribed blocks were found, many with realistic scenes of Amenophis IV. The main find was the large stela, the second of a series relating the fight between Kamose and Apophis, the first stela having been discovered in 1936 and its text in hieratic known from the Carnarvon tablet. On the present stela the main episode is the interception of a messenger of Apophis to Nubia by Kamose in the region of the Lybian oases. Many new words occur.

M. MURRAY : "*Ancient and Modern Ritual Dances in the Near East*" :

Among the numerous ritual dances invented by man one can mention the fertility-dances, the victim-dances where the victim was placed in the centre of a ring; the worship-dances. The characteristic achievement is exhilaration through dancing to the rythm of accompaniment and percussion instruments. The sexes are separate and nudity is practised so that nothing humane should accompany the dancers, a feature to be compared to the Bible episodes of Moses, Saul. A traveller (A.D. 1650) describes the Christian dances round the Holy Sepulchre on Easter eave, to the crying of "Hua" (Ar. هو "this is it"). In Upper Egypt, before 1914, peasants used to dance every month on the night of the new moon, crying: "Allah", bowing their heads, and taken by frenzy. In England, in the region of the burial tumuli south of Cambridge, villagers go there on Good Friday, skipping, rythming, jumping and turning in the air.

J. STE FARE GARNOT : "*Nouveaux Fragments des Textes de la Pyramide de Teti à Sakkarah*" :

Some of the particulars of the script in the pyramid of Teti (VIth dyn.) are examined: word-signs to be met only here, sections of texts where signs representing religious emblems or animals are replaced by consonantic (so-called alphabetic) signs, determinatives come into general use, monograms are invented.

C. KUENTZ: "*Etude de Certaines Représentations des Tombeaux du Nouvel Empire dont l'une meconnue et l'autre inédite*".

A low-relief of the New Kingdom in the Cairo Museum (1) and representing a group of women drumming and two girls dancing, welcoming eight men in three rows hastening towards them, forms the subject of the talk. The author discards the identification of this scene as funeral and describes it as the representation of an official happily returning home, after a successful expedition and being welcomed by his women.

I would point to the many realistic touches in the rendering of movement: the feet of the second group of men hardly touching ground, their uplifted faces which are shown growing larger as they are farther from the spectator, a process known as "inverted perspective". Another process of perspective is to be noticed in the group of women where the farthest ones are shown as heads and busts, smaller in size emerging above the nearest ones. The two dancing girls are shown symmetrically in "antithesis".

Mr. Kuentz presents, then the chief results of the excavations carried out at Karnak by L. HABACHI and M. HAMMAD. In the

---

question is bevelled on three edges, but has a fourth side cut sharp, as if by a tool. Its lower face shows very distinctly the impression of a wicker-work concentric pattern, as if moulded on a flat basket. It is nearly as wide as the model but only half as long. The texture of the material could be similiar to that of the mould, although of different colour. In my opininon there could be no possibility of considering this fragment as roof to the model:

(*a*) The upper edges of the four walls of the model are sagging and bevelled, which excludes the probability of an original roof in mud.

(*b*) The fragment is not adapted to the top edges of the walls, and it seems to have been cut along one side.

(*c*) The pattern on the lower face of the fragment could not be explained in connection with the model.

(*d*) Should the hypothesis of half a ceiling be accepted as for primitive types of predynastic and dynastic shelters, it could not be applicable to this present case. The occurence of two windows in the wall opposite that of the door, would be impossible were the structure only partly roofed over.

(1) Already described as "Musizierende Tänzerinnen". by H. RANKE: BREASTED Geschichte Ägyptens, 1936, Abb. 238-239.

as tabu in the IIIrd nome of Upper Egypt, on account of the cult of Neith in the region (Sais). The deceased assumes different forms in different regions :

1. At Sais the mummy is burried as a mummified lates.

2. At Buto the deceased appears as an armless mummy wearing the red crown.

3. At Mendes, the city of the ram, when the souls of Osiris and of Re' meet, the breath of life is given back and the *int* appears.

4. At Heliopolis it is the calf with the milk-mouth.

Considering the numerous scenes shown in the tombs and in which the deceased is represented fishing, the author surmises that they could have had a magical value. The deceased would have strived to assure himself of future life by catching the two symbols of the transformation, viz. the lates and the tilapia. This seems to be corroborated by the scenes in the New Kingdom, where the deceased fishes with a double fishing-rod, and catches two tilapia, symbolizing his double life.

E. J. BAUMGARTEL : "Predynastic Architecture in Egypt" :

According to the author's particular view there can have been no development of the predynastic plan of tombs from round to square shapes, this evolution being only due to the nature of the tools used (1). The retaining walls were developed from sticks or wooden planks forming the sides of a coffer without top or bottom. Shifting to the origin of the house she considers that it cannot be reconstructed from data given by tombs. She mentions the well-known mud model of house from El 'Amra, and is of the opinion that it was covered in part by a flat roof, represented by a small slab of mud, slightly vaulted on its outer face (2), and which, as she said, was found in relation with the model itself.

---

(1) For somewhat different views cf. A. BADAWY : Le dessin architectural chez les Anciens Egyptiens, 1948. La première architecture en Egypte, A.S.A., T.L., p. 1-28. A History of Egyptian Architecture 1954, p. 13-27.

(2) Thanks to Mr. I.E.S. Edwards and Mr. James of the British Museum I had a thorough view of the model when I passed there. The slab in=

with recessed panelling, on a rectangular plan, with its longer axis N–S, and an unfinished pyramid, with an entrance under its north side. A long descending ramp hewn in the rock leads down to the door. The enclosure had been subject to a subsequent enlargement on its northern side, and the original North side was consequently buried in débris and well preserved, still retaining graffiti due to workmen. On the ground of various data the author proposes to consider this monument as later than that of Djeser, possibly from his immediate successor. Such are: the position of the monument, the size of the masonry blocks which are rather larger.

J.-P. LAUER: "Pyramides a Degrés, Monuments Typiques de la IIème Dynastie Egyptienne":

The well-known architect in charge of the restoration work at the pyramid complex of Neterirkhet Djeser at Saqqara studies the various data related to this type of monument. He discards the theory considering the step pyramid as a stage in the evolution of the stepped mastaba towards the pyramid form (Irst hypothesis of Reisner). He points out to the similarity between the step pyramid at Saqqara and that at Zawiyet el 'Aryan, both having the northern magazines on a U-shaped plan. As to the two step pyramids at Saqqara he surmises that the unfinished one recently discovered is posterior to that of Djeser. King Hor Sekhemkhet was the successor of Neterirkhet and king Hor Kha'ba built a step pyramid at Zawiyet el 'Arian, smaller in size than the second pyramid at Saqqara, and left also unfinished, a fact which shows a period of decline. He proposes the following sequence: Neterirkhet — Sekhemkhet — Kha'ba — Wni (Meydum). As to king Sanekht, who followed Kha'sekhemwy, he left two daughters, who were taken in charge by their uncle Neterirkhet. Hence the sequence: Sanekht—Naterirkhet Kha'ba—Wni.

CHR. DESROCHES—NOBLECOURT: "Poissons, Tabous et Transformations du Mort":

The author mentions an unguent vessel decorated with two scenes showing the rebirth of the deceased in an animal form, that of the fish *int* (tilapia nilotica). It is known that the deceased could also assume the form of another fish, the lates, which was considered

WITH THE EGYPTOLOGISTS AT THE XXIIIrd CONGRESS OF ORIENTALISTS (CAMBRIDGE 21–28 AUGUST 1954)

BY

Dr. ALEXANDER BADAWY [1]

It is in the charming academic atmosphere of the University City of Cambridge, that the XXIIIrd Congress of Orientalists was cordially invited to benefit from the kind hospitality of the University. The initiative was crowned with success since about one thousand members from all parts of the world came to meet and exchange views about the latest achievements in the various fields. The Egyptological section was at the head of the eleven groups into which the members had been directed. The whole session, presided over by Professor S. R. K. Glanville, proved to be very stimulating indeed.

I have endeavoured to present here a brief survey of the papers read between the 23rd and the 27th of August, from the notes I took then. The length of the different reports is in no way related to the importance of the talk itself. I hope they will prove to be of some use to those who could not attend the Congress and will be considered as a memento by those who were lucky enough to be actually present.

Z. GONEIM: "Discovery of a New Step Pyramid Enclosure of the Third Dynasty at Saqqara":

After dealing with the genesis of his momentous discovery the author enters into a detailed description of the monument. As the step pyramid of Neterirkhet Djeser it consists of an enclosure wall

---

(1) The manuscript of this paper was ready for the Press in November 1954. The author deeply regrets the delay in its publication.

Ma'rouf sur le dos du marid

Le fait que Ma'rouf se trouve transporté dans un pays lointain sur le dos d'un génie, est un thème folklorique des plus fréquents dont les "1001 Nuits" contiennent pas mal d'exemples. N'empèche qu'il puisse être placé en regard d'un épisode de "Chest. Beatty". Pendant qu'Horus recevait les soins d'Hathor, ses yeux restaient ensevelis dans la montagne. Ils en ressortent le matin. Nous croyons réconnaître ce fait dans l'épisode du conte arabe où il est question du héros entré dans le caveau à cause de l'averse et sorti de là par le *marid*, se disant y habiter de longue date. Pendant toute la nuit, comme dans le conte égyptien, le héros est porté par le génie dans la direction du sommet de la montagne, et le matin il y est déposé (*cf.* Horus, sous forme d'"yeux" ressortant de la montagne, que nous avons toute raison de supposer appartenir à Seth, et originairement ne faire qu'un avec lui).

(*à suivre*).

héros ou l'héroine, qui ont la tête tranchée ou mutilée de telle ou telle manière, se placent en regard de leurs sosies *émasculés* (¹). Il est facile de s'en rendre compte, en consultant nos "Tableaux Comparatifs", à la fin de cet ouvrage. Ceux qui mettraient en doute notre rapprochement, dans le cas de la dent et du couteau, n'ont qu'à se souvenir des comparaisons du genre que voici : "... la femme qui se donne... le beau fruit que l'on regarde... avant d'y porter les *dents* et le *couteau*" (²), "Christine... une prune de Damas, noire et lustrée,... Barbara, une vraie noisette des bois ... Ah ! si j'avais encore toutes mes *dents* .... !" (³). Pareilles expressions métaphoriques abondent, tant chez le premier des deux auteurs cités (qui lui s'y connaissait bien dans le symbolisme érotique), qu'ailleurs.

(¹) Nous trouvons, sous ce rapport, une parfaite concordance avec les songes et les données psychanalitiques, comme le démontrent les attestations suivantes : "la décapitation est un substitut symbolique, bien connu, de la castration" (S. Freud, *Collected Papers*, Londod, 1934, Vol. IV, p. 233), "calvitie, décapitation, amputation, coupe de cheveus = castration" (A. Hesnard, *La Psychanalyse des névroses et des psychoses*, IIème édition, Paris, 1929, p. 135. Le nom de l'auteur est une bonne garantie contre toute conclusion hasardeuse.

(²) Remy de Gourmont, *Un Coeur virginal*, XVIII édit., p. 131.

(³) H. Sienkiewicz, *Messire Volodiowsky*, *Revue Blanche*, Paris, p. 50-51. En ce qui concerne la "prune", cf. "prune—vagina", dans Dr. W. Stekel, *op. cit.*, p. 60 et 127. Quant à la "noix" c'est une figure métaphorique en usage depuis l'antiquite classique (cf. "dénoyauter", dans le sens de dépuceler, dans Aristophane, *Les Acharniens*, l. 175); cf. aussi l'euphémisme "casser des noisettes" et la noix, amande, etc. équivalant aux parties de la femme, respectivement d'après Aigrémont et de très nombreux cas dans les "1001 Nuits". Enfin, la "dent" est une désignation populaire très répandue pour le membre génital, aussi bien que "arracher la dent" équivaut à coïre (W. Stekel, *op. cit.*, p. 181, n. 2).

La "dent" exprime métaphoriquement non seulement l'organe génital, mais aussi son produit, c-à-d., l'enfant, et ceci depuis les temps les plus anciens. Ainsi, un fils babylonien, qui se croit négligé par sa mère, lui écrit: *ki-ma ši-in-n[i-i]m l[i-mu-ut-ti]m a-na pa-ni Šamaš ta-ad [zo-i] n-ni* "comme une dent tu m'a jeté devant Shamash" (A. Ungnad, *Babylonische Briefe*, 1914, No. 117, p. 98-99). L'auteur suggère, sans grande conviction, qu'il pourrait s'agir d'une dent "méchante" (*limuttim*), mais il nous semble que "dent jeté devant dieu" = enfant voué à dieu (cf. Sephora jetant le prépuce de son fils devant Yahvé) = enfant abandonné. Les dents, en tant qu'enfants (celles du côté droit = fils et celles du côté gauche = filles) figurent fréquemment dans les croyances et les songes.

En présence de toutes ces similitudes, nous sommes préparés d'avance à entendre que le héros n'aille pas rester sur place jusqu'à ce que le mari tombât sur lui. Comme ses sosies, égyptien et arabe, Kullervo fuit dans un pays lointain et sacré. Et pour nous montrer jusqu'à quels menus détails va la ressemblance, relevons la corne (*sarvé-*), que Kullervo fait d'un os de vache, alias de la corne de boeuf (*teki luikun lehmän luista—hārān sarvesta helinān* "et alors il fit une corne de l'os de vache—et il fit un sifflet de la corne de boeuf") (1). Cette corne-sifflet, se faisant entendre au moment où le héros finnois s'enfuit, se place bien en regard de la voix de la vache, se faisant entendre au moment de la fuite du héros égyptien.

C'est encore une fois que le *Pap. d'Orbiney* nous vient à l'esprit quand nous pensons au sort de l'"emäntä" finnoise. Le corps de la femme d'Anubis, tuée par son mari, est jeté en pâture aux chiens (2). Dans la version finlandaise, la femme par trop gourmande est livrée aux loups et aux ours qui lui arrachent la mâchoire et la déchiquettent. Rappelons-nous, sous ce rapport, que dans la *Pap. Chest. Beatty*, nous trouvons en regard de cela le héros agressif, ayant la faculté de se transformer en hippopotame, qui attaque l'héroïne et lui arrache la tête, ce qui naturellement lui occasionne la mort.

Couteau ébréché. Nous avons fait mention du couteau du héros finlandais ébréché par la pierre, que la méchante maîtresse de la maison lui avait mise dans le pain. Tout ceci est du pure symbolisme et se place bien en regard des parties coupées de Bata, Combabus ("De Dea Syria"), etc., aussi bien que de la dent cassé à Ma'rouf par sa femme dévergonnée. La dent et le couteau sont des équivalents symboliques du membre génital (3). Aussi bien que le

(1) *Kalevala*, Runo XXXIII l. 153-154.

(2) Cf. *ka-al-bu i-ik-ka-lu-ni-in-ni* "les chiens vont me dévorer" (cri d'alarme d'un homme détenu dans la prison et menacé de mort), A. Ungnad, *Babylonische Briefe*, No. 154, p. 128-129.

(3) On pourrait dire autant de n'importe quel instrument ou objet, pointu ou allongé. L'équation symbolique en question est propre au folklore du monde entier (cf. Br. Malinovsky, *The sexual Life of the Savages*, London, 1939 : "bâton", à la p. 346, "lance", à la p. 347, etc.), aussi bien que dans les songes de nature érotique, également chez n'importe quel peuple (métaphores : couteau, épée, épingle, bâton, clef, etc.).

Les deux femmes agissent d'une manière similaire. Fatimah laisse manger Ma'rouf la "kounafah" de qualité inférieure, qu'elle jugeait indigne de son repas, et, pendant qu'il le fait, l'accable d'injures et relève les manches pour le battre (à prendre, dans ce cas, au propre). La Finnoise donne du pain sec, comme seule provision de bouche, à son esclave Kullervo qu'elle insulte et bat cent fois par jour. L'une casse au héros une dent, l'autre lui ébrèche son couteau. La coupe est pleine, et l'heure de la revanche sonne. Toujours pareillement à Fatimah et à Isis, la femme d'Ilmarinen reçoit de la part du héros exaspéré une "tape" à la tête, égalant en violence celle qui avait été donnée par Horus à sa mère. La dent cassée n'est pas oubliée non plus, et de nouveau, la présentation en est violente. C'est toute la mâchoire qui est arrachée (ici à la femme perfide). En regard de la d e n t ou de la m â c h o i r e, cassées par ou à la femme, nous trouvons, dans les versions apparentées, des blessures faites par la femme, ou par quelque chose de tranchant lui appartenant, aux parties du héros (héroïne), ou à leur équivalent symbolique (doigt, genou, pied, etc.) (1). Nous le trouvons dans "Chest. Beatty" (blessure au visage d'Horus par Isis, lançant contre lui son dard (2), "Vainamoinen et la Vierge Céleste" (blessure au doigt, *alias* au genou, par les débris du fuseau de l'héroïne-tisseuse) (3), "Belle au Bois" (blessure au doigt, faite avec un fuseau), etc.

---

ou ailleurs dans cet ouvrage, nous comptons sur l'indulgence du lecteur. Pour les traduire, nous avons dû nous souvenir de nos anciennes pratiques de la langue *Suomi*, pendant les quelques séjours que nous avons faits dans le Pays des Mille Lacs. Nous avons tiré tout le profit possible de la seule grammaire que nous avons pu nous procurer (Prof. Dr. J. S z i n y e i, *Finnisch-Ugrische Sprachwissenschaft* (Göschen). Et last but not least. nous nous sommes servi des deux traductions classiques de L é o u z o n l e D u c et de K i r b y.

(1) La même équation symbolique existe d'après W. S t e k e l, *Die Sprache des Traumes*, p. 41, dans les songes ("Busen, Daumen, die grossen Zehen, Arme, Hände, Beine, Füsse, Hinterbacken und Penis sind einander gleich zu setzen". A quoi il ajoute ce qui suit : "Die Hoden und di Ohren wären noch zu ergänzen". A comparer, en ce qui concerne l'oreille, comme organe génital, la naissance de Gargantua dont il est question plus haut, à la page 88.

(2) *Pap. Chest. Beatty I*, Pl. IX, 1. I et *Pap. Sallier IV*.

(3) *Kalevala*, Runo XXXIII, l. 151 et suiv.

Version de l'" Ane d'or " Trait pour trait nous retrouvons la version japonaise dans l'" Ane d'or ", d'Apulée. Le héros a comme là de longues oreilles et il a affaire à un vilain. La seule différence en est qu'ici il s'agit d'un roussin d'Arcadie et non pas d'un lièvre, et que c'est lui qui subit l'agression. Il transporte des fagots, *alias* des étoupes, sur son dos et son agresseur y met le feu. Dans les deux versions, la victime se jette dans l'eau d'un ruisseau voisin, pour éteindre le feu. Ce détail manque dans le conte égyptien.

Femme d'Ilmarinen Mais revenons à la femme de Ma'rouf. On pourrait citer plusieurs autres versions, rappelant de près le cas de Fatimah et le rapprochant davantage de l'ancienne version égyptienne. Nous nous contenterons de rappeler à la mémoire du lecteur ce qui suit. Dans le " Kalevala" (Runo XXXIII), il est question d'une femme. Elle n'est ni une "neïto" (*virgo intacta*), ni une "vaimo" (*sponsa*). C'est une "emäntä", c.-à-d., une maîtresse de maison (*matrona*), une femme-propriétaire (*cf.* le terme égyptien [hiéroglyphes] *nbt-pr*, akkad. *aššatu*, c.-à-d. la femme principale (resp. dans l'Egypte ancienne et en Mésopotamie). L'héroïne finlandaise a la même position sociale que celle d'Anubis et de Ma'rouf زوجة (*zawǧah*). Tout comme cette dernière, qui aime tant le gâteau de vermicelle, cuit avec de l'huile (سمن *semen*, akkad. *samnu*, litt. " graisse d'arbre", i.e. huile végétale) et trampé dans du miel (عسل نحل), la non moins gourmande femme d'Ilmarinen se plait aux pâtes généreusement beurrées ([1]).

Silloin Ilmarin emäntä,	Mais la maîtresse de maison d'Ilmarinen
....	....
jo oli vuollut voivatinsa,	mangeait du beurre (*voï*) du baril,
itse rieskansa reväisnyt,	et elle mangeait le beurre le plus frais,
kakkaransa kaivaellut ([2]).	et elle le répandait sur les gâteaux.

([1]) La même équivalence symbolique dans les rêves. Cf. " Ma marraine aimait à manger des gâteaux, faits avec du beurre... Ma marraine me donne son amour (gâteaux)", S. Lowy, *Psychological and Biological Foundations of Dream-Interpretation*, p. 67, n. p. 107.

([2]) Cité d'après la XVIIIème édition (populaire), Helsinki, 1933, Runo XXXIII, ll. 47, 50-52 (p. 237-238). Dans le cas des textes finnois, cités ici

sous forme d'intempéries de toutes sortes ... Il serait donc tentant de rapporter le mot طبق du conte des "1001 Nuits" au verbe akkadien *ṭabaḳu* (sumér. *de*) qui veut dire "verser" ou déverser de l'eau ou n'importe quel autre liquide au sens propre ou au figuré. Par exemple, *u ilu ša lim-ni-e-ti iḫu-zu ṭu-bu-ḳ nap-šat-su* "en ce qui concerne le dieu, qui a commencé la révolte, déverse sa vie" (1). Ce rapprochement n'est pas à dédaigner, vu les nombreux contacts existants entre notre texte arabe et les sources mésopotamiennes.

Récapitulation

Il nous est dit فلما خرج بين الكيمان نزل عليه المطر مثل أفواه "القرب فابتلت ثيابه ... فنزلت الدموع من أجفانه "quand Ma'rouf sortit parmi les tas de déchets, la pluie tomba sur lui, comme des ouvertures d'une outre, et son vêtement fut mouillé... et les larmes coulèrent de ses paupières" (Nuit 990). Nous avons toute raison de considérer ce passage comme l'équivalent de l'agression de Seth, dieu des intempéries, contre Horus; qu'il abandonne gémissant et sanglotant dans le désert (les yeux larmoyants remplaçant les yeux crevés).

Version Japonaise

Nous venons d'entendre que Seth assaille son adversaire sous deux aspects différents, comme dieu du feu et comme dieu des flots torrentiels. Tant le feu que les flots proviennent du ciel et avaient originairement leur siège sur le sommet de la montagne, avec laquelle le dieu ne faisait qu'un. Un conte japonais, au nom significatif de "Montagne-qui-crépite" (sc. volcan) (2) contient une excellente version de l'agression de Seth contre Horus. L'agresseur se présente ici sous l'apparence d'un lièvre (animal à longues oreilles, cf. infra l'âne), tandis que le héros souffrant nous est dit être un blaireau (les deux changent parfois de rôles). Le premier brûle le dos au second, en mettant le feu au bois que celui-ci transportait sur son dos (équivalent d'Horus, couché sous l'arbre). L'épisode est suivi d'autres, qui eux aussi sont identiques à ceux du *Pap. Chest Beatty* (3).

---

(1) Poème babylonien de la "Création du Monde", Tabl. IV, l. 18 ; cité d'après L. King, *Seven Tablets*, p. 61.

(2) Lord Rivhsdale, *Tales of Old Japan*. Macmillian, 1928, p. 141-144.

(3) Voir *Revue des Conférences françaises en Orient*, 1945, (Confér. 21.2.45, p. 29-31).

"le ciel allait s'éclaircir et les jours d'été survinrent" (1). C'est bien ce dieu Seth d'aspect orageux qui se profile dans notre version arabe derrière l'averse qui transit Ma'rouf jusqu'aux os,—un épisode, comme nous l'avons dit, se trouvant en regard d'Horus, attaqué et écorché par Seth.

L'agent de l'averse et Abou-Ṭabaḳ De tont temps, les désignations et les épithètes, que l'on décerne à l'agent de l'averse orageuse, sont pareils. Nous entendons parler d'un "Démon qui peut mésurer de la foudre" (Huysmans), d'un "vrai Démon de la tempête" (Poe), etc. Autrefois on disait que *mu-ir ku-uk-ki i-na li-la-a-ti u-ša-az-na-an-nu* (2) *ša-mu-tu ki-ba-a-ti* "le maître de l'obscurité enverra le soir une forte pluie "(*Déluge*, l. 88). C'est une figure stéréotype dont on se sert à volonté. Ainsi Shalmanasar II dit à propos des ennemis qu'il avait anéantis: *ki-ma* *ilu**Ramânnu* *e-li-šu-nu ri-ḫi-il-ta u-ša-az-nin* (3) "comme Ramman (équivalent akkadien de Seth) je fit pleuvoir un déluge sur eux". Ce Démon anonyme ou ce Dieu au nom célèbre, agent de l'averse, sert de trait d'union entre le *marid* du caveau ancien et l'émissaire de la Haute Cour, Abou-Ṭabaḳ. Une fois que ce dernier fait partie du texte arabe, son nom doit être rapporté—et il l'est effectivement (4)—au verbe vulgaire طبق *ṭabaḳ* qui veut dire "mettre la main sur", "s'emparer de", "battre" (*cf.* "passer au tabac"). Cette signification sied bien à l'émissaire de la Haute Cour, lequel, comme nous venons de le dire, correspond à l'ancien dieu, connu pour ses violences. Rien que le seul *Pap. Chest. Beatty I* nous en donne nombre d'exemples. Mais, en même temps, le texte en question et d'autres sources égyptiennes, comme nous l'avons également dit, précisent que Seth se manifestait

---

(1) Ch. Kuentz, *Stèle du Mariage*, dans *Rec. des Travaux*, Vol. XXV, p. 215-216, 232-234.

(2) 3ème pers. sing. Prés. Shafel de *za-nâ-nu* "pleuvoir".

(3) 1ère pers. sing. Prét. Shafel de *za-nâ-nu* "pleuvoir".

(4) Edw. W. Lane, *Arabian Nights*, Vol. III, p. 729: "it is derived from a verb vulgarly used in the sense of *assailing with violence*" (les italiques sont à nous). Même définition dans Sir R. F. Burton, *op. cit.*, Vol. VIII; cf. "Vater Haltfest", dans Enno Littmann, *op. cit.*, Vol. VI, p. 605, n. 1.

Dieu des lieux malpropres, de la mer, etc.

Mais Seth n'est pas seulement seigneur des solitudes sablonneuses et rocheuses du désert. Il se plait en tout endroit délaissé, malpropre et malfamé. Il a les mêmes goûts perverses que les éfrits, les démons et les diables. Souvenons-nous que c'est également parmi les déchets de la ville que Lucifer, ce frère-jumeau de Seth, tourmente Job, sosie des Horus et des Ma'rouf, battus et écorchés (¹). Seth personnifie aussi la mer (²) et les autres éléments censés être impurs.

Dieu des intempéries

Dans un pays, où toute eau provenait du Nil, il était naturel de considérer la pluie, et surtout l'averse orageuse, comme émanant de l'ennemi d'Osiris, qui, lui, personnifiait l'eau douce du fleuve, issu des profondeurs silencieuses de la terre. Dans notre *Papyrus Chest. Beatty*, le Dieu-Soleil attache Seth à sa personne. Il dit notamment :

"il résidera avec moi, en tant que fils. Il tonnera au ciel, et on aura peur de lui" (Pl. XVI, l. 4). Cet aspect météorologique de Seth nous est bien présenté dans la "Stèle du Mariage". Nous y voyons Ramsès II, sur le point d'envoyer une ambassade au pays de Djahi (Phénicie), soucieux du temps qu'il faisait dans les montagnes : (var.)

"des jours d'averse et de neige ont lieu en hiver", et c'est précisement Seth-Soutekh qui, sur sa demande, condescend de changer le temps. De sorte, qu'à l'étonnement des princes locaux :

(¹) *Le Livre de Job*, Ch. II.

(²) PLUTARQUE. *De Iside*, 32, 33, 40, 43 et *passim*.

écorché et aveuglé. Ma'rouf, lui se réfugie dans un ancien caveau, faisant partie d'un lieu saint (mosquée), situé en déhors de la ville, du côté du désert. Le héros arabe y arrive après être surpris par une pluie torrentielle (مطر *maṭar*, akkad. *me-it-ru*), et encore, l'averse a-t-elle lieu au moment où Ma'rouf traversait les amas de déchets de la ville. Tout ceci nous oriente vers Seth.

Différents aspects de Seth

Seth personnifie les différents phénomènes dévastateurs de la nature. Lui, dieu du désert, attaquant brutalement Horus dans une oasis, l'écorchant et lui arrachant les yeux, suggère tout d'abord l'action malfaisante du climat aride, à l'état normal et encore plus, à l'état de paroxysme. Mais il ne faut même point évoquer les terribles souffles du simoun chargés de sable, qui font craquer et saigner la peau, enflamment les yeux jusqu'à provoquer la cécité, et font mourir de faim et de soif. Il suffit d'une ou de deux journées pour avoir raison même d'un robuste bédouin égaré dans les brûlantes solitudes. En voici l'attestation d'un homme qui s'y connaissait bien : " He must have ... died of thirst and heat... Not a long death—even for the very strongest a second day in summer was all but very painful ; for the thirst was an active malady ; a fear and panic which tore at the brain and reduced the bravest man to a stumbling babbling maniac in an hour or two ; and then the sun killed him " [1]. Et même, pourquoi être égaré ? Il suffit de voyager pendant quelques jours pour relever les mêmes effets, à une échelle réduite, sur votre figure et votre moral : " One's skin is cracked and lines after a few days. One's nails break. One's hair dries and becomes brittle... *the desert has stuck her claw into the man* (personnification, comme au temps des anciens Egyptiens !) " [2]. Et voici une description antique, en tout point pareille aux précédentes : " La soif m'attaqua. Elle me tourmenta. Mon gosier brûlait, et je me dis : 'C'est le goût de la mort !' " [3]. C'est bien l'accueil reservé par le terrible dieu du désert à ses visiteurs.

---

(1) T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, 1943, p. 264.
(2) Ah. Hassanein Bey, *The Lost Oases*.
(3) *Le Conte de Sinuhe*.

Tape donnée à la tête de Fatimah

Dans " Chest. Beatty ", Horus, armé d'un lourd coutelas, donne un violent coup à la tête d'Isis et la lui tranche. Il le fait pour se venger, tant de la sollicitude qu'elle montrait à son ennemi mortel, Seth, que de la blessure qu'elle avait faite à lui personnellement, en le frappant de son dard au visage. Nous trouvons, en regard de cela, dans le conte arabe, une " légère" *tape à la tête* de Fatimah, après que celle-ci eut *giflé* et *édenté* Ma'rouf, et, last but not least, la venue de Fatimah devant le juge, *le voile maculé de sang* et le bras bandé.

La Cour Suprême

Après son crime Horus fuit, tandis que le Haut Tribunal des dieux est saisi de son délit, et qu'il est activement recherché par le terrible dieu Seth, menaçant à chaque moment de frapper de sa lourde massue toute personne qui oserait s'opposer à lui. En regard de cela, nous voyons Fatimah déposer une plainte devant la Cour Suprême. Cette dernière s'empresse d'envoyer son émissaire, au nom significatif de " Père-de-la-bastonnade " (Abou-Ṭabaḳ), pour amener Ma'rouf [1]. Le nom de la Cour الباب العالي correspond bien au terme ancien "la Grande Maison" (d'où "Pharaon"), qui, elle aussi, représentait la suprême instance judiciaire dont les décisions étaient sans appel. La " Haute Porte " est donc un équivalent parfait du Tribunal des Dieux, du papyrus égyptien.

Averse

Horus se refugie dans une oasis désertique (sainte ?) et se cache sous un arbre. Mais cela ne mène à rien. Son impitoyable ennemi, Seth, ne tarde point à l'y découvrir. Il est battu,

---

(1) Les termes juridiques se faisaient l'écho de la violence, propre à la fonction de l'émissaire en question. Cf. entre autres les lignes suivantes, tirées d'un document akkadien : *La-ma-sum aššat Be-la-ni-ia a-na zu-bu-ul-li-e is-ba-tu* " Lamassum, la femme de Bélania, à cause du présent-de-fiancée fut saisie (litt. ils saisirent) (pour être amenée devant le tribunal)", A. Riftin, *Les documents anciens-babyloniens, juridiques et administratifs*, Moscou. 1937, p. 38. Il est à noter, en regard de ce qui vient d'être relevé, les expressions très modérées du texte égyptien. Le tribunal des Dieux dit de faire "appeler" les dieux-rivaux, et ceux-ci y sont "amenés" (*Pap. Chest Beatty*, Pl. X, l. 11).

Nous avons relaté, dans l'exposé sommaire du contenu du *Papyrus Chest. Beatty*, comment les choses s'y passaient. Leurs équivalences dans "Ma'rouf" seraient les suivantes :

Chest. Beatty	Ma'rouf
1. Horus prend les devants, pour que le sperme de Seth ne pénètre pas dans son corps, en le recevant dans sa main.	1. Fatimah (=Horus) refuse catégoriquement de manger la *kounafah* qui normalement devait être faite au miel (élément de Seth).
2. De ce fait son bras se trouve contaminé et doit subir une cure drastique. En même temps que le bras, c'est le membre d'Horus, mis en érection par Isis, qui est endolori et traité également par la déesse (elle l'oint et le bande).	2. Fatimah (=Horus) a le bras bandé.
3. Le bras d'Horus est coupé par Isis.	3. Fatimah (=Horus) prétend que son bras est cassé.
4. Isis remplace le bras contaminé par un autre tout sain, qu'elle retire de la même place où était l'ancien bras.	4. Malgré l'apparence, le bras de Fatimah (=Horus) est sain. Pendant le festin nocturne, Fatimah (=Isis et Horus) avait retroussé sa manche et sorti son bras pour frapper Ma'rouf (équivalence peu certaine à force d'être trop embrouillée).
5. Seth mange gloutonnement la laitue assaisonnée du sperme d'Horus.	5. Ma'rouf (=Seth) mange avec extrême plaisir la "kounafah", assaisonnée de "miel", extrait de la canne" (équivalent de la plante d'Horus).

avoués ne cessent pour cela d'être moins intéressants. C'est à un dieu nilotique, lui aussi "métamorphosé", et précisement en hippopotame, que Rabelais emprunte quelques unes des plus fameuses aventures de son Gargantua. Le héros du "Premier Livre" emprunte au dieu Seth (*Pap. Chest. Beatty*, pl. XI-XII) sa "façon bien estrange" de venir au monde. et c'est la salade de "lectues" qu'il va chercher comme l'autre au potager et qu'il trouve assaisonnée, toujours comme le dieu égyptien. Seulement en guise de sperme divin, le Seth rabelaisien reçoit dans sa bouche "six pélérins qui venoient de Sainct Sébastien", et qu'il avait apprêtés au préalable, comme cela se fait avec une salade (¹). Etres saints (divins), huile, vinaigre, sel, laitue, ce sont là les *membra disjecta* de l'ancienne légende du sperme du dieu Horus avalé par Seth.

Un parfait équivalent du "gâteau au miel", que Fatimah n'a pas eu la chance de manger avec l'avidité qui lui était propre, se retrouve dans les "Thesmophories" d'Aristophane (l. 570) : τὸν σησαμοῦνθ'ον κατέφαγες, τοῦτον χεδεῖν ποήσω "le gâteau de sésame que tu as dévoré, je te le ferai chier". Cette phrase fait partie d'un texte plein d'allusions sexuelles.

Kounafah consommée par Ma'rouf — Nous voyons Ma'rouf mangeant allegrement la "kounafah" au "miel de *canne*", cette dernière, il ne faut pas l'oublier, associée avec *Horus*. Donc dans ce cas, il est probable que Ma'rouf-Horus soit confondu avec Seth, et que, par contre, sa partenaire pendant le festin nocturne, Fatimah, joue le rôle d'Horus. Ce serait un renversement de rôles, pûr et simple, qui n'a rien d'extraordinaire. Mais, en même temps, l'équivalence foncière de Ma'rouf-Horus et de Fatimah-Seth, continue à se faire valoir. Ajoutons que Fatimah incarne par moments Isis Tout cela, évidemment, ne tend pas à simplifier notre tâche de démêler les échos de la tradition égyptienne et surtout de la rendre intelligible au lecteur peu habitué aux volte-face folkloriques.

(¹) Rabelais, *op. cit.*, Liv. I. Ch. XXXVIII.

Le gâteau de vermicelle

Le "miel d'abeille" et le "miel de canne", nous y sommes ! Mais où est-il ce fameux "gâteau de vermicelle", cette "kounafah", que le miel ou le sirop de sucre ne faisaient qu'assaisonner ? Le gâteau de vermicelle est une adaptation locale, la "kounafah" étant appréciée en Egypte encore de nos jours. Nous trouvons un plat, à base de vermicelle, également dans quelques autres versions apparentées. Citons, par exemple, le conte russe de "Bourcullash" (¹), où l'unique chose, que daigne manger le sorcier, sosie de Seth, est la soupe de vermicelle au lait (*lemi*-shka, cf. *lap*-sha, mot emprunté au finnois *lieme*-"soupe"). Dans l'ancienne version égyptienne le sperme du dieu solaire Horus—correspondant au *miel* de notre conte arabe et au *lait* de la version russe—se trouve répandu dans le potager de Seth, seigneur de la région de l'*Abeille*, sur une plante au jus *doux* et *laiteux*, autrement dit, sur la laitue, légume préféré du dieu (²). On voit, d'après ce qui vient d'être dit, comment les différentes présentations revèlent un fond commun. Que ce soit une soupe ou un gâteau, l'essentiel, c'est que le met en question soit assaisonnée du sperme du dieu solaire, sous telle ou telle forme.

Version de Rabelais

Il en existe plusieurs versions. Qu'il nous soit permis *exempli causa* de citer celle de Rabelais. Ses oeuvres gardent des souvenirs du "pais d'Egypte, avecques le Nil et ses crocodilles ... hyppopotames et aultres bestes a luy domestiques" (³) et plus qu'il n'en pense lui-même. Ainsi en parlant avec mépris de "toute cette vessaille des déesses déguisées" en "différentes métamorphoses", il se sert du même fond folklorique pour illustrer les exploits de ses grands héros. A côté de souvenirs évidents de l'Egypte ancienne, nous trouvons ainsi d'autres qui bien que non

---

(¹) Généralement connu sous le nom de "Terrible Vengeance" (N. Gogol).

(²) La "laitue" et le "potager arrosé", dans un passage d'un caractère phallique, indubitable et spécifique, feraient la joie d'un psychanalyste. En effet, dans les songes "l'asperge (ou autre légume), long et juteux, nous est dit être l'équivalent du membre génital et l'arrosage des plantes par le jardinier—une présentation métaphorique du coïtus (Dr. W. Stekel, *Die Sprache des Traumes*, p. 127). Isis n'est qu'un substitut pour Horus, et le jardinier de Seth ne fait, en somme, qu'un avec son maitre.

(³) Rabelais, *Oeuvres*, Liv. III, Ch. XII ; Liv. V, Ch. XL.

Préférence de Fatimah pour le miel

La cause du drame ancien réside dans la compassion d'Isis envers Seth, et même plus que ça. Seth demande si la déesse aimait Horus *plus* que lui. Il s'attendait évidemment à une reponse négative, à savoir que c'était *lui*, son frère maternel, Seth, qu'Isis aimait plus qu'Horus. Les faits lui donnent pleine raison. Bien que Seth fut l'enneni mortel de son fils, Horus, Isis le relâche. Dans la contrefaçon arabe, cet important élément de préférence ou d'amour pour l'un des deux adversaires, au détriment de l'autre, est parfaitement bien présentée. La seule différence en est qu'une fois de plus l'auteur a recours à la m é t o n y m i e. A la place des deux dieux-rivaux, nous avons devant nous le عسل النحل *'asal el nahl* " miel d'abeille ", opposé au عسل قصب *' asal kasab* " miel de canne ". Fatimah manifeste un goût prononcé pour le premier, et ne veut rien savoir du second. Tout comme Strepsiade dans les " Nuées " (δός μοι μελιτοῦτταν πρότερον) elle insiste qu'on lui donne un gâteau *au miel*. Il est vrai que la raison en est différente. L'Athénien voulait se prémunir contre le danger d'une rencontre avec Cerbère. Et Fatimah, pourquoi reclame-t-elle le gâteau ?

Raison de la préférence

La réponse a cette question se trouve dans ces deux mots نحل et قصب . Le premier nous oriente vers l'" Abeille " , Divinité du *Nord*, qui est précisement la *région de Seth*, tandis que derrière le second mot, " canne ", se profile la plante sacrée du *Sud*, qui, lui, est l'*apanage d'Horus* ... Ainsi, une fois qu'on se donne la peine de déchiffrer les symboles, les anciennes données commencent à transpirer à travers l'histoire d'une querelle banale d'un pauvre ménage cairote de l'époque des Mamluques. L'opposition de l'" abeille " à la " canne " du XVI sc. a.D. reflète les choses qui préoccupaient non pas une étroite ruelle حارة , mais toute la Vallée du Nil, deux fois seize siècles et même plus, avant notre ère. Nous parlons de la grande et longue querelle entre l'" Abeille " et la " Canne ", entre Seth, le Nordique, et Horus, le Méridional, des époques pré- et protodynastiques. Nous voyons d'après cet exemple à quel point peuvent être réduites les grandes traditions folkloriques au cours de leurs migrations à travers les siècles.

Réconcilia-tion grâce aux voisins La phrase égyptienne, que nous venons de citer, fait partie de l'adresse des dieux exhortant les deux parents divins de faire la paix. Dans "Ma'rouf", comme nous l'avons dit, les dieux sont représentés, dans ce cas, par d'humbles "voisins". Ceux-là relancent, tant bien que mal, le ménage discordant, tout comme dans le conte égyptien, pour la durée—il serait plus juste de dire, pour une partie—de la nuit.

Ma'rouf al-lant au bain Dans "*Chester Beatty*", la discorde a lieu après que les dieux-rivaux descendent au fond de la mer et y sont frappés, à tour de rôle, par le dard d'Isis. Que se trouve-t-il en regard de cela dans "Ma'rouf"? Peu de choses, mais tout de même quelques éléments survivent. La descente dans la mer a lieu sur l'invitation de Seth. Dans le conte arabe, le héros va au bain sur l'invitation du pâtissier et avec son aide pécuniaire. Nous verrons un peu plus loin pour quelle raison le miel, dont se sert le pâtissier, nous permet de rapprocher sa marchandise de Seth. De ce fait, le pâtissier lui-même se trouve mis en rapport avec l'ancien dieu. Comme son sosie lointain, proposant à Horus de rester plongé pendant trois jours, (version du *Pap. Sallier IV*), le pâtissier dit à Ma'rouf, en l'envoyant au bain, qu'il *attendra trois jours* qu'il lui rembourse sa dette. A force de chercher, on retrouvera encore d'autres traits communs.

Coup au visage, dent cassée, barbe saisie Il est peu important que les faits dont il sera question ont lieu *après* la sortie de Ma'rouf du bain, tandis que dans le conte égyptien, les choses se passent, en partie, au fond, et, en partie, au bord de la mer, c'est à dire, *avant* et *après* la sortie du "bain". Il s'agit de Ma'rouf giflé et recevant un coup à la mâchoire (dent cassé, *cf.* couteau ébréché, plus loin), après quoi Fatimah lui saisit la barbe. Tout celà se place en regard d'Horus, frappé *au visage* par le dard attaché à une *corde* d'Isis, que la déesse agressive tient *à la main*. Des réminiscences quelque peu vagues, mais moins qu'on ne puisse le croire de premier abord. Nous en reparlerons plus loin. Pour le moment, nous allons poursuivre notre mise en regard, avec cet effet que la certitude que nous sommes sur la bonne voie, va augmenter avec chaque pas.

se conforment à ce conseil. Seth invite Horus de passer avec lui une nuit de festin. Mais il pousse son hospitalité trop loin, et Horus a une main contaminée par le sperme de son hôte. Il l'y avait reçue délibéraimment pour éviter une lésion encore plus grave. Il s'en va conter sa mésaventure à sa mère, et celle-ci lui tranche la main polluée. Elle la remplace aussitôt par une autre main, toute saine, retirée de l'endroit même où se trouvait l'ancienne.

Commentaires

Parallélisme suivi

En tenant compte que Fatimah joue le rôle, tant d'Isis que de Seth, il nous sera facile de reconnaître, dès le début du conte arabe, un parallélisme suivi avec la légende de l'Egypte ancienne.

Ménage querelleur

A commencer par cette définition des rélations entre Ma'rouf et sa femme : وكانت حاكمة على زوجها وفي كل يوم تسبه وتلعنه ألف مرة "et elle (Fatimah) gouvernait son mari, et l'insultait (*sabb*) chaque jour et le maudissait (*la'en*) mille fois". Ceci se place bien en regard des passages que voici, caractérisant les rélations entre Horus et Seth :

"comme ceux qui se tiennent là et se querellent (*ṯtṯt*) chaque jour" ([1]) et l'ordre des dieux de mettre fin à cet état de choses :

"cessez (*rwi. tn*, copt. ⲁⲗⲱⲧⲛ) de vous quereller (*ṯtṯt*) chaque jour, à n'en pas finir (*sp sn, sp sn*) ([2]). Notons à cette occasion que les dieux égyptiens se sont décomposés, 1° en "voisins", de la même couche sociale que Ma'rouf et Fatimah, et 2° en la Cour Suprême, cette dernière étant un équivalent parfait du Tribunal des Dieux, présidé par Râ-Harmakhis.

([1]) *Pap. Chest. Beatty* I, pl. IV, l. 4.
([2]) *Ibid.*, pl. XI, l. 1.

et relance le dard, cette fois-ci avec succès. Toutefois, elle ne peut pas résister à la supplique de Seth, lui rappelant qu'il était son frère maternel, et elle le relâche.

2ème Episode

C'est là que s'amorce le drame. Mis en violente colère par la compassion de sa mère envers son ennemi mortel, Horus la frappe de son coutelas et lui tranche la tête. La déesse se transforme en roche acéphale, tandis que la Tribunal des Dieux, présidé par le Dieu-Soleil, Râ, saisi de son cas, part à la recherche du criminel. C'est le terrible dieu Seth qui va mettre la main sur Horus.

3ème Episode

Craignant que les dieux n'allassent user de représailles envers lui Horus s'enfuit dans le désert. Il finit par se refugier dans l'Oasis de Shenusba (domaine de Seth) et se cacher sous l'arbre, duquel l'endroit détenait son nom.

4ème Episode

Seth l'y découvre. Sans tarder il tombe sur lui, le bat sauvagement, l'écorche et lui arrache les yeux, qu'il enfouit dans (sa ?) montagne. Pendant la nuit, les yeux remontent vers le sommet (?). A l'aube naissante ils en ressortent pour illuminer le monde. Entretemps, la déesse Hathor (consorte de Seth) vient au secours d'Horus hurlant de douleur et lui rend la vue en versant dans ses orbites du lait de gazelle (animal typhonien) qu'elle venait de traire.

5ème Episode

Les dieux-rivaux sont appelés dans le Tribunal des Dieux, et là il leur est dit qu'ils devaient manger et boire, et qu'il était grand temps de mettre fin à leurs querelles de tous les jours. Les adversaires

caveau se disant l'habiter depuis deux cents ans. Nous y reconnaissons bien Seth, anciennement dieu de la montagne à laquelle il était immanent. Le fait qu'il sort d'un mur qui s'entrouvre, malgré qu'il soit très banal, pourrait être des plus suggestifs sous ce rapport.

Les yeux d'Horus (*pars pro toto*) ont comme équivalent, naturellement, de nouveau Ma'rouf. Leur emprisonnement dans la montagne de Seth et leur ascension (?) vers son sommet trouvent leur expression dans le séjour nocturne de Ma'rouf dans le caveau du génie et dans son vol sur le dos du génie vers le sommet de la montagne.

Le sperme de Seth et d'Horus est représentée par la "kounafah", ou, plus précisement, par le miel, dont celle-ci est assaisonnée [1].

Fatimah joue le rôle d'Isis (Isis-victime, dans le 2ème épisode, et Isis-sécourable, dans le 5ème épisode).

Contenu Sommaire

1er Episode

L'histoire d'"Horus et Seth", faisant partie du *Papyrus Chester Beatty*, tant qu'elle fut incorporé dans la composition de "Ma'rouf", débute par la descente des dieux-rivaux au fond de la mer, d'où ils ne ressortent pas pendant plusieurs jours. Craignant pour la vie de son fils, Isis lance un dard, attaché à une longue corde, qu'elle s'était procurée ou qu'elle avait faite elle-même. Le dard devait frapper Seth, mais la déesse ayant mal visé, il atteint celui même qu'elle voulait protéger. Isis s'empresse de retirer le fer du corps d'Horus

(1) La "kounafah" est désignée comme étant un هدى الملوك "présent pour les rois". Y aurait-il une réminiscence du fait que les prototypes de Fatimah, que le gâteau devait apaiser (*tahdiya*), et Ma'rouf, qui l'avait mangé, étaient les rois-dieux? Nous aurions pu également évoquer l'Assyrie (cf. les *akla si-mat ilu-u-ti* et les *ku-ru-un-na ... si-mat šarru-u-ti* "mets dignes des dieux et vin ... digne des rois", que l'hiérodule avait donnés à Enkidu (*Epopée de Gilgamish*, Tabl. VII, Col. III, ll, 36-37). L'expression telle quelle est evidemment trop banale pour que, prise séparement, elle puisse servir d'argument.

du *marid*", faisant monter le héros vers le sommet de la montagne, trouve son entière explication. Il en sera question dans le châpitre suivant.

Manque de prévision Contrairement à ce que nous avons dans "*Orbiney*", il manque toute prévision de la part du héros de ce qui devait lui arriver plus tard.

II.—Tradition du *Papyrus Chester Beatty*

Usage partiel Le conteur arabe s'est servi non pas de la totalité de la tradition dont se fait l'écho le *Papyrus Chester Beatty*, mais seulement de quelques épisodes, auxquels prennent part Horus, Seth et Isis. Vu leur parenté avec ceux du *Papyrus d'Orbiney*, entrant dans la composition de "Ma'rouf", il en résulte des combinaisons, souvent curieuses et qu'il n'est pas toujours aisé de démeler.

Les épisodes Les épisodes du *Papyrus Chester Beatty*, faisant partie de "Ma'rouf", sont les suivants :

1. Compétition au fond de la mer,
2. Agression d'Horus contre Isis,
3. Fuite d'Horus dans l'Oasis,
4. Agression de Seth contre Horus,
5. Commerce intime entre Horus et Seth.

Les personnages Ma'rouf prend part à tous les cinq épisodes et il correspond invariablement à Horus.

Seth, tout comme Anubis, son proche parent du *Papyrus d'Orbiney*, a en regard de lui plusieurs personnages, que voici. Dans le 1er épisode, c'est le pâtissier (marchand de *kounafah*) qui joue son rôle, il est vrai, d'une manière très vague. Dans le 2ème épisode, Seth manque dans la version égyptienne, et, par conséquent, il n'y a personne qui lui égale dans l'épisode correspondant de "Ma'rouf". Dans le 3ème épisode, le rôle de Seth est joué par Abou-Tabak. Dans le 4ème épisode, nous avons devant nous le génie anonyme du

se décide d'en disposer lui-même. En voici le texte : فاحرقه الجوع فقال في نفسه هي حلفت ما تاكل فانا آكل ثم أكل فلما رأته يأكل صارت تقول له ان شاء الله يكون أكلها سما يهرى بدن البعيد

"(Ma'rouf), que la faim brûlait, se dit en lui-même : 'Puisqu'elle a juré de ne pas manger, je vais manger', et commença à manger. Quand elle vit qu'il mangeait, elle s'écria : 'Dieu veuille que le manger devienne du poison qui va endommager (هرى *hara*, user, épuiser) le corps (*badan*) du lointain (*bi'yd*)" (1).

Etant donné la valeur tout spéciale de la "kounafah", le fait que l'homme, qui n'était pas à même de le faire agréer par sa femme, le met définitivement hors de sa portée, *en l'engloutissant*, serait un équivalent tout désigné des parties de Bata, elles aussi avalées, après son refus catégorique de satisfaire la femme lascive. Dans le cas où notre intuition ne nous égare pas, il serait intéressant de savoir si une certaine similitude entre سمك "poisson" et سما "poison" n'a pas été pour quelque chose dans la manière dont le passage en question a été métamorphosé, autrement dit, si, à un moment donné, il ne se trouvait pas plutôt, dans notre texte, la phrase que voici : يكون أكلها سمك "que ce soit un *poisson* qui la mange".

Recit de Ma'rouf

IV. Ma'rouf dit à la "haute figure" tout ce qui s'était passé entre lui et sa femme par trop gourmande, après quoi le *marid* le fait monter sur son dos et le tranporte au loin. Ceci nous rappelle bien la confession de Bata en présence de son protecteur, le Dieu-Soleil, et son départ pour l'oasis lointaine. Il n'y a que cette différence que Bata se rend à pied, tandis que Ma'rouf est transporté a dos de génie, mais où ? Sur le sommet de la montagne, où débute la seconde version de la Première Partie. Pour trouver l'équivalent de la Vallée du Cèdre, où se réfugie Bata, il faut aller plus loin, vers la petite localité désertique. De plus, il ne faut pas perdre de vue la co-existence de cette seconde source ancienne égyptienne, qui est le *Pap. Chester Beatty*. Ce n'est que là que le "dos

---

(1) Expression équivoque, pour sauver les apparences. Fatimah fait semblant de parler d'une personne imaginaire et lointaine, et non pas de son mari présent.

faite de quelques déformations, provoquées par le changement des croyances, aucun détail important ne manque. Il va de soi que dans l'histoire arabe l'appel au secours sera fait non pas au Dieu-Soleil Râ, mais à Allah. Il est aussi naturel qu'à une autre occasion, Râ-Harmakhis devienne une "grande figure" شخص طويل ou un "marid" (مارد). N'empèche que l'attitude bienveillante du grand dieu égyptien envers Bata, injustement poursuivi, soit également propre au démon arabe. Bien que d'apparence terrifiante, le genie aide Ma'rouf de se tirer d'affaire, comme si c'était toujours Râ [1]. Bata plaide son innocence et raconte son histoire devant le dieu égyptien. Ma'rouf fait la même chose devant le marid, etc.

L'averse — Bien à sa place est l'averse qui surprend Ma'rouf non loin de la Mosquée d'El-Adaliah. Il est de toute évidence que *tant qu'elle représente le thème d'Orbiney* (*cf.* plus loin) elle correspond "la grande (étendue) d'eau" que Râ fait apparaître devant Bata pour le protéger contre Anubis. Le rapport entre l'eau et le dieu, d'un côté, et le poursuivant, de l'autre, fait défaut dans le texte arabe.

Equivalence de l'émasculation — Après le refus de Bata de satisfaire les appetits lascives de la femme d'Anubis, Bata se tranche les parties et les jette dans l'eau, où le poisson *nâr* l'engloutit. Cet épisode semble, lui aussi, ne pas manquer dans notre conte des "1001 Nuits" et y être présenté de la même manière métaphorique que la séduction, avec laquelle il se trouve en rapport direct. Après le refus définitif de Fatimah de manger de la "kounafah", qui n'était pas préparée comme elle le voulait, Ma'rouf

(1) L'artiste, qui avait illustré la traduction de Burton (Vol. VIII), s'est avisé de représenter sur les parois du caveau, où Ma'rouf s'entretient avec le génie et où il invoque le nom d'Allah, des figures d'adorants anciens égyptiens, censés d'être en présence d'un dieu. Ce dieu, nous le savons, n'était autre que Râ-Harmakhis. En ornant de reliefs égyptiens le refuge de Ma'rouf, l'artiste a eu une intuition avant la lettre au sujet de l'ancien fond du conte arabe que nous nous sommes donné pour tâche de faire ressortir.

devint) pareille à une personne battue avec violence" (*Orb.*, pl. IV, l. 6). L'autre macule son voile avec du sang (دم *demu*, akkad. *da-a-mu*) et se bande le bras, soi-disant cassé par l'agresseur. Ma'rouf voit que زوجته رابطة ذراعها و برقعها ملوث بالدم وهى واقفة تبكى وتمسح دموعها "sa femme au bras bandé et dont le voile est maculé de sang se tient pleurant et essuyant les larmes" (Nuit 930). Du point de vue de temps, c'est aussi pareil. Dans les deux histoires, les choses se passent après la tombée de la nuit. Tant la femme d'Anubis que Fatimah sont qualifiées de "débauchées" (resp. par Bata et par le *ḳadi*), et la vraie version est donnée par le héros faussement accusé.

Châtiment de la femme — Pour en finir avec le sosie arabe de la fèmme d'Anubis, disons que le châtiment immédiat de Fatimah fait défaut. La raison en est qu'elle devait rentrer en scène à la fin du conte et être exécutée alors. Il ne s'agit donc que d'un retardement du châtiment.

Le héros, prévenue de l'agression — Ma'rouf est prévenu de l'approche du terrible Abou-Ṭabaḳ, émissaire de la Cour Suprème, qui avait l'habitude de s'acquitter de sa mission en battant sans merci l'homme qu'il devait amener. C'est donc pareil à ce qui a lieu dans la version-soeur égyptienne. Il n'y a que cette différence que, dans un cas, il s'agit d'une vache, entrant dans l'étable où Bata passait ses nuits avec son troupeau, et, dans l'autre, d'un homme entrant dans l'atelier où Ma'rouf passait ses journées à travailler. La seconde version du même sujet, dans notre conte arabe, s'approche davantage du thème égyptien. Le héros y est prévenu du danger de mort le ménaçant par sa femme, dans leur chambre à coucher.

Le pain et le fromage — Avant de fuir, Ma'rouf achète du pain et du fromage. L'on se demande si ce n'est pas une réminiscence du pain quotidien que Bata recevait de son frère aîné avant d'aller dans les champs avec son trouveau. Mais il est plus probable qu'il faille mettre l'achat du pain en rapport avec le thème de l'étonnement, dont il sera question plus loin.

La fuite — III. La fuite de Ma'rouf se déroule, en somme, d'une manière très semblable à celle de son sosie égyptien. Abstraction

question du conte arabe, nous sommes en présence non pas d'une simple substitution, mais de l'imposition d'un sujet émanant d'une source différente. Tout l'épisode concernant le miel, tient en effet non pas de la tradition, dite d'"*Orbiney*", mais de celle de "*Chester Beatty*". C'est là qu'il faut aller chercher son origine et sa signification, intéressantes non seulement pour le folklore de la Vallée du Nil, mais encore, et surtout, pour son histoire, la plus ancienne, voire sa préhistoire. Nous traiterons ce sujet plus loin (p. 85). En ce qui concerne les autres "équivalents métaphoriques" de l'amour et du "beurre", voir p. 86.

Thème manquant Notons en passant que le thème très commun du tissage ou de la coiffure font complétement défaut dans notre conte arabe. Il fait partie, tant du *Papyrus d'Orbiney* (la femme lascive qui se peigne au moment où elle déclare son amour à Bata) que du *Papyrus Chester Beatty* (Isis qui avait préparé beaucoup de fil, peu avant avoir fait preuve d'une tendre solicitude envers Seth, son frère). Le thème en question manque également dans "Joseph" et quelques autres versions apparentées.

Le bain Avant d'aller chez Fatimah avec le gâteau commandé, Ma'rouf se rend au bain. Le thème de l'eau est inséparable de celui de la séduction. Le héros se baigne, comme Ma'rouf, avant ou parfois après (*Pap. Westcar*) son commerce avec la femme infidèle. L'eau de l'innondation figure dans "*Orbiney*", mais non pas le bain. Pour retrouver ce dernier, il faut faire de nouveau appel au *Pap. Chester Beatty* I. Nous renvoyons le lecteur plus loin, à la page 85.

Réaction de Fatimah II. La réaction de Fatimah tient autant de la tradition d'"*Orbiney*" que de celle de "*Chest. Beatty*". Nous ne nous occuperons, pour le moment, que de la première. La femme débauchée de Ma'rouf se comporte exactement comme celle d'Anubis. Elle simule l'outrage et accuse faussement le héros. L'une se barbouille la figure et salit ses vêtements:

"elle prit de la graisse et un torchon, et elle se fit (litt.

La femme [illegible]

La femme lascive, qui, normalement, devait être mariée au Fellah-Laboureur ou à Abou-Ṭabaḳ—le Justicier, est devenue l'épouse du héros principal, correspondant à Bata, autrement dit, de Ma'rouf. Ce fait excite la possibilité de la séduction, présentée au propre. Nous la voyons en effet remplacée par un "équivalent métaphorique". Comme dans plusieurs autres versions apparentées ("Iliya-Mourometz", "Asenath", etc.), nous trouvons à la place de l'amour un met doux, à base de *miel*, que la femme débauchée et gourmande demande avec insistance de lui servir. La consommation des douceurs, et particulièrement du miel, figurant dans les cas cités, est un symbole naturel et extrémement fréquent des rapports intimes. Ainsi dans "Ma'rouf" même (Nuit 993) nous lisons cette phrase: ومص شفتها حتى سال العسل من فيها "il suçait ses lèvres jusqu'à ce que le miel coula de sa bouche". Le miel peut être remplacé par le vin ou autre boisson énivrante ou douce (*cf.* "il cherchera la consolation dans le vin de tes lèvres de rubis et il sera énivré avant d'avoir bu jusqu'à la lie cette boisson délétère" (1). Il ne faut même pas toucher aux lèvres. Il suffit de les entendre parler : "c'est de la moût de vin, quand j'entend ta voix" (2). Au fond, ce n'est qu'un remplacement d'une chose par sa "qualité annexe". Toutefois, du point de vue historique, il serait plus juste de dire que, en ce qui concerne le passage en

---

(1) Poème persan. Voir la même métaphore du vin et de la lie dans la même acception, chez ARISTOPHANE (*Plutus*, 11. 1084-1085). Cf. "Ardéshir et Khaïat", "Bouroulbash", etc. *Cf.* "... il boirait son haleine et sa salive ... une manne plus douce et plus nourrissante que le lait des mamelles maternelles", REMY DE GOURMONT, *Un Coeur virginal*, XVIII ème édition, p. 20 ; "Ah ! tu aimes ma chair, Dio !... A-t-elle goût de miel ... ?" *Chevaux de Diomède*, XVème édition, p. 127. La "Lune de miel" est dans le même ordre d'idées. Nous retrouvons la même figure métaphorique dans les songes : l'homme versant du vin dans le verre de son amie (Dr. Schröter), etc.

(2) *Pap. érot. Harris*, pl. VII, l. 10 (cité d'après A. ERMAN, *Neuägyptische Grammatik*, IIème édition, p. 221).

héros égyptien est, sans contredit, le Bon Fellah. Comme Anubis, celui-ci est laboureur, et Ma'rouf lui prête la main, comme Bata à son frère aîné. Le passage en question se trouve seulement transféré dans la Partie Médiane. C'est également là qu'il est question du voyage de l'un des deux laboureurs au village pour apporter du grain. Comme dans "*Orbiney*", il s'agit de deux espèces, dont l'une est la même que là (orge) et l'autre diffère (resp. froment et lentilles). A part le Bon Fellah, c'est encore Abou-Ṭabaḳ, l'émissaire de la Haute Cour, devant laquelle s'était plainte la femme perfide, qui rappelle à notre mémoire Anubis, en tant que justicier.

Savetier ou maréchal ferrant Nous avons relevé plusieurs cas d'inadvertance commis par le conteur des "1001 Nuits". Nous nous demandons s'il ne faut pas ajouter aux dislocations, redoublements et substitutions de tout genre, la profession du principal héros dont il est dit qu'il était رجل اسكافى يرقع الزرابين القديمة "savetier qui rassemelait les vieilles chaussures". Passe pour avoir affaire aux pieds, mais est-ce le cuir et l'alène qui servaient d'outils à Ma'rouf ou bien le fer à cheval et les clous ? Pas mal d'émules du héros arabe étaient précisement des maréchaux ferrants. Ma'rouf était-il vraiment un اسكافى *askafy* ou plutôt un بيطار *bitar* ou un حداد *haddad*, comme l'étaient ses sosies, tels qu'Ilmarinen (*seppä*), Vakoula (*kouznetz*) ou Amatumaru (*utimono-ya*) (1) ? Il est encore à noter que le héros peut être à la fois forgeron et cordonnier (ou fournisseur de chassures) A commencer par Vacoula ("Nuit de Noël") (2). Bien que forgeron de son état, il est demandé par l'héroine de lui apporter les pantouffles de l'Impératrice. Dans la version-soeur de "Seif el-molouk", le héros doit aller chez la grand-mère de l'héroine pour retirer ses pantouffles de dessous son lit (Nuit 776). Dans les deux cas, c'est la condition *sine qua non* du mariage. Le héros, rassemelant les chaussures, pourrait n'être que le thème présenté à l'envers du héros ou de l'héroine qui se voit enlever un soulier ou les sandales.

---

(1) Le mot *utimono-ya* veut dire "batteur de cuivre". Autres mots pour "maréchal": *kadi-ya* et *buki-kadi*, ce dernier désignant un artisan d'armes (A. Seidel, *Grammatik der Japanischen Sprache* (Hartleben), p. 186.

(2) Conte de Nic. Gogol, ayant à sa base des traditions très anciennes du martyr de la Vierge Solaire.

avance sa main et veut le retenir, en lui proposant de passer ensemble une heure agréable et tout en promettant de lui donner un beau vêtement. Bata refuse avec indignation d'agréer à ses propos lascives, traite la femme de débauchée et s'en va aux champs.

2. La femme, craignant d'être dénoncée, porte devant son mari une fausse accusation contre le jeune homme. Pour mieux se faire croire, elle se barbouille la figure et salit ses vêtements. Persuadé que Bata voulait abuser d'elle, Anubis se met en embuscade derrière la porte de l'étable, une lance à la main, prêt à attaquer son frère, au moment où celui-ci allait rentrer le soir avec son troupeau. Mais son plan échoue. Bata est prévenu à temps par la première vache entrant dans l'étable (qui servait en même temps de demeure au jeune homme). La seconde le confirme. Alors, sans tarder, Bata se met en fuite.

3. Se rendant compte qu'il était poursuivi par Anubis, Bata lance un fervent appel d'assistance à Râ-Harmakhis, et le Dieu-Soleil fait apparaître entre les deux frères une large étendue d'eau. Se tenant en face d'Anubis, de l'autre côté de la mare et en prenant comme témoin le Dieu-Soleil, Bata reproche à son frère le manque d'égards envers lui, malgré sa conduite loyale et son grand dévouement. Il lui raconte comment les choses s'étaient passées entre lui et sa femme. Puis il se tranche les parties. Il les jette dans l'eau et le poisson-silure les engloutit. Bata s'afaisse et reste souffrant pendant toute la nuit, tandis qu'Anubis se lamente, ne pouvant pas s'approcher de lui à cause des sauriens dont l'eau était infestée.

4. Le matin, s'étant remis de sa blessure, Bata fait connaître à Anubis ce que devait lui arriver dans la Vallée du Cèdre, où il avait l'intention de se retirer, et ce que lui, Anubis, devait faire dans le cas où il cesserait de vivre. Il prend congé de son frère et s'en va. Quant à Anubis, il se comporte comme si Bata était déjà mort. Il retourne à la maison la tête couverte de poussière. Et une fois en présence de sa femme perfide, il la tue et jette son corps aux chiens.

Commentaires

Le bon Fellah

1. Dans le conte arabe, nous avons en regard d'Anubis sept personnages dont le plus proche du

Khitân et Khaïtân. Etant donné le parallelisme suivi entre le conte arabe et celui du *Papyrus d'Orbiney*, où la partie médiane devait se passer, à l'origine, en Syrie, et d'une manière plus précise, au Liban, il est tentant de supposer à la base du nom quasi-mongol de اخيتان ou خيان celui de la très ancienne région libanaise du dieu "Khaï-taou" (1). Il serait évidemment préférable dans ce cas que Khaïtân—Khaïtaou fut le nom de la petite localité désertique, correspondant à la Vallée du Cèdre (lieu de la passion). De plus, ce rapprochement, ayant affaire à l'étymologie populaire, ne pourrait être envisagée sérieusement que s'il était supporté par d'autres faits, pour le moment nous faisant défaut.

Les Episodes

Après ces quelques remarques préliminaires à propos des êtres vivants et des localités, dont il est question dans les deux textes comparés, nous allons passer en revue un à un les épisodes de la Première Partie du *Papyrus d'Orbiney*, en regard de ceux de la version des "1001 Nuits", et voir comment et où ceux-là se présentent dans la seconde. Nous relèverons ce qui a survecu et ce qui a disparu.

La partie en question comprend une tentative de séduction et une fuite qui en est la conséquence. D'après le texte égyptien, les choses se passent de la manière suivante.

1. Il existe deux frères, dont l'aîné, Anubis, homme aisé, est cultivateur, et le cadet, Bata, sans moyens, est berger. Celui-ci prète la main à celui-là, pendant la saison du labourage. Le travail terminé, le cadet est envoyé au village pour apporter des semences de chez la femme de l'aîné. Voyant l'énorme charge de froment et d'orge, que Bata emporte sur ses épaules, la femme d'Annbis s'éprend de lui,

---

(1) Sur la question du dieu Khaï-taou, de la région des conifères, Négaou ; voir P. Montrt, dans *Syria*, Vol. IV, p. 181-192, *Byblos et l'Egypte*, p. 268-271, G. Conténau, *Manuel d'Archéologie Orientale*, Vol. II, p. 654 (cf. mention de Négaou, G. et M. Reisner, dans *Zeit. f. äg. Spruche*, Vol. LXIX, p. 20-39 : Inscription de Thoutmès III au Gebel Barkal, l. 31.

En regard du noyau ou de la graine, des fruits ou germes et des céréales, nous trouvons des pierres précieuses. Toutefois les céréales ne manquent pas de figurer aussi sous leur forme naturelle (orge et lentilles, apportées par le Fellah).

Les Localités

Dans le *Pap. d'Orbiney* l'action débute en Egypte, d'où elle passe dans la "Vallée du Cèdre", qui devait se trouver au Liban. Et ensuite elle revient dans la Vallée du Nil. Dans la version arabe, ce n'est que le début qui a lieu en Egypte. Tout le reste se passe ailleurs. Laissant de côté le premier châpitre, qui se déroule au Caire, la version principale, reprenant l'action dès le début, se localise de la manière suivante: le début—à Ikhtiyan; la partie médiane—dans une petite localité désertique; et la fin, de nouveau, à Ikhtiyan. Donc ici les choses se passent exactement comme dans le *Papyrus d'Orbiney*, avec remplacement de l'Egypte par le pays d'*Ikhtiyan el-Khotân*.

Où faut-il chercher cette ville, capitale d'un pays portant le même nom de اختيان الختن ? On est plus ou moins d'accord sur la seconde partie du nom. Depuis LANE (1) jusqu'à LITTMANN (2), on est disposé à localiser *Khotân* en Asie Centrale (LANE, à l'est de Kashgar, sur l'autorité de Sadik el-Isfagani (3) ; LITTMANN se demande si ce n'est pas "Chattalân el-Chuttal" au Turkestan (4)). Ikhtiyan est considéré par LANE comme une ville fictive. La lecture du nom n'est pas uniforme. Le texte arabe donne deux fois la lecture خيتان *Ḫitân* (5). En se basant sur le texte de Calcutta (Vol. IV. p. 708), TRÉBUTIEN lit "Khaïtan"(6). Donc en somme, trois lectures: Ikhtiyân,

(1) W. LANE, *Arabian Nights*, Vol. III. p. 729.

(2) E. LITTMANN, *Die Erzählungen aus den Tausend und ein Nächten*, Vol. VI, p. 611, n. 1.

(3) SIR R. F. BURTON, *The Book of Thousand Nights and a Night*, Vol. VIII. p. 9, n. 2.

(4) *L. l.*

(5) Nuits 996 et 1000.

(6) TRÉBUTIEN, Vol. III, p. 265.

Le dieu R â s'est divisé en deux personnages. En tant que protecteur du héros pendant sa fuite d'Egypte, c'est le *marid* compatissant (le dieu païen devait naturellement devenir démon !) ([1]). En tant que beau-père de Bata, qui crée et lui donne sa fille pour femme, c'est le Roi d'Ikhtiyan.

Ce dernier joue en même temps le rôle du Pharaon. Pareillement aux autres personnages du conte arabe, il ne peut pas se passer d'un *alter ego*, qui est en l'occurence son Grand Vizir. A eux deux, ils se comportent envers Ma'rouf et sa femme comme le Pharaon—envers Bata et la femme de celui-ci. C'est le Vizir qui est le plus actif des deux, laissant au Roi (à part son rôle de dieu Râ) la tâche de se conformer à ses suggestions. C'est en fait lui qui ordonne à la Princesse d'apprendre le secret de Ma'rouf, lui qui soutire l'anneau en énivrant son propriétaire. Et, en définitive, c'est lui, et non pas le Roi, qui fait (ou a l'intention de faire) de la femme de Ma'rouf sa favorite.

Le Cèdre a pour substitut un coffre rempli de joyaux-noix, sur lequel se trouve posé un étui d'or, "de la grosseur" (à lire : de la forme) d'un citron (=cône), qui contient l'anneau. Vu que nous tenons les joyaux-noix pour le restant décomposé du Cèdre, couvert de cônes, il serait plaisant de s'imaginer, comme point de départ du "coffre de cristal" (صندوق من البلور) la vallée de neige et de glaciers dans laquelle s'élevait la Forêt de Cèdres et dont il reste encore quelques vestiges (حرش أرز, akkad. *ki-iš-tu* [isu] *erini*), en amont de la Kadishah, au Liban.

Le Perséa (couvert de fruits ou de germes fructifiants ?), sous lequel prend place la femme de Bata, devenue favorite royale, est remplacé par une robe, enrichie de pierreries, et par un collier de gemmes inestimables, que la Princesse reçoit de son mari et dont elle se pare sur sa pressante demande.

([1]) Voici, entre autres, ce que dit là-dessus un écrivain : " Les vieux dieux, qui sont obligés de céder le pas aux nouveaux, se transforment toujours en démons. C'est pourquoi l'Eglise, de tout temps, eut le soin de transformer les anciens endroits de sacrifice païens en basiliques", F. Werfel, *Le Chant de Bernadette*, New York, 1942, p. 117.

A force d'être la figure principale du conte, Bata s'est avéré plus résistant, en tant qu'unité. Nous le retrouvons uniquement sous les traits de Ma'rouf.

Bata, sous l'apparence de Taureau, se trouve représenté, 1° par les boeufs que le bon Fellah conduit après la transfiguration du héros, en tenant dans ses mains une terrine pleine d'or (décompositon du thème), et 2° par la caravane de génies transformés en mules et transportant des joyaux, de l'or et des soieries.

Le coeur de Bata a lui aussi un équivalent double à savoir l'anneau magique et les lentilles. Deux aspects figurent déjà dans *d'Orbiney*, où il est question du coeur tel quel et du coeur ayant l'apparence de graine.

L'essence fécondante (sperme) de Bata se présente sous la forme poétique de joyaux, dont on ne peut pas se dispenser, une fois qu'on veut se marier.

La Femme lascive, qui, en théorie, devait être l'épouse du groupe susmentionnée de sept personnes (dont l'une juridique) et qui évidemment ne le pouvait pas, nous est présentée sous les traits d'une femme débauchée et gourmande, faisant ménage avec le "frère cadet", Ma'rouf. Ceci va de pair avec certains changements dans l'épisode de la séduction. Il y a encore ce trait propre au texte arabe que Fatimah réapparait à la fin du conte, pour remplacer la seconde femme. Ceci permet à la princesse de garder jusqu'a la fin son aspect d'épouse charmante et fidèle.

La Vierge Solaire (Fille de Râ) a en regard d'elle la Princesse Douniya, fille du Roi d'Ikhtiyan. Etant donné que, comme nous venons de le dire, celle-ci va de pair avec Fatimah, la Débauchée, elle ne représente que l'un des aspects de l'héroine égyptienne, à savoir l'aspect divin et céleste, abandonnant tout ce qu'il y a d'infernal à sa doublure. La même chose se voit, par exemple, dans "Tristan et Iseult" (I. la Noire et I. la Blanche).

Mais, en le faisant, il ne faut pas oublier le fait suivant. L'histoire arabe rappelle constamment à notre mémoire le "Conte des Deux Frères", que nous connaissons jusqu'à présent, rien que par un seul manuscrit de la XIX dynastie, mais qui devait être très répandue et connue à des époques plus anciennes. Il est possible que c'est précisément une version antérieure au Nouvel Empire qui a servi de point de départ à "Ma'rouf". Faute de la connaitre, nous serons obligés, pour notre mise en regard, de nous rabattre sur les données du *Papyrus d'Orbiney*, tout en les citant avec la reserve qui vient d'être faite.

A côté de la tradition, dite du "*Papyrus d'Orbiney*", nous découvrons, enchevêtrées avec celle-ci, d'autres thèmes, que nous connaissons d'après le *Papyrus Chester Beatty* I. L'apport de ce côté est moins complet et pas aussi tangible que celui du *Papyrus d'Orbiney*. Mais, il se peut qu'il représente la couche comparativement plus ancienne, reléguée à l'arrière-plan et obscurcie par l'introduction de l'autre version du Nouvel Empire.

I.—Tradition du *Papyrus d'Orbiney*

Nous commencerons par suivre les traces du "Conte des Deux Frères", connu d'après le *Papyrus d'Orbiney*. Pour pouvoir trouver le chemin à travers la version arabe, bouleversée et obscurcie par la décomposition des personnages, le redoublement des épisodes et leur disjonction, il faut commencer par se faire une idée de ce que sont devenus les personnages, les animaux et les plantes, figurant dans le texte égyptien. Après cela, nous passeront aux localités et aux épisodes.

Les Personnages

Dans le conte de Ma'rouf le frère aîné, Anubis, a en regard de lui, dans l'ordre de leur entrée en scène, d'abord un groupe-justicier, comprenant deux juges (*ḳadi*), la Cour Suprème et son émissaire, Abou Ṭabaḳ. Ensuite, ce sont l'esprit anonyme de l'ancien caveau abandonné et le *marid* du trésor souterrain, repondant au nom d'Abou es-Saadat. Enfin et surtout, c'est le Fellah—Laboureur sécourable.

donner, soi-disant pour l'examiner. Une fois l'anneau en son pouvoir, l'homme perfide ordonne à Abou-es-Saadat de jeter son rival, aussi bien que son beau-père, dans le désert, pour que les deux y meurent de faim et de soif.

Le Vizir se proclame roi et annonce à la princesse qu'il se proposait d'en faire sa favorite le soir même. La jeune femme feint d'accepter, mais, une fois que le Vizir s'installe dans sa chambre, elle le jette par terre en lui donnant un violent coup de pied au ventre. Douniya reprend l'anneau, dit au génie d'enfermer le Vizir dans une geôle et de ramener son époux et son père.

Cinq ans plus tard, la princesse donne naissance à un fils et meurt. Ma'rouf, devenu roi après le décès de son beau-père, a la désagréable surprise de trouver un matin dans son lit sa première femme, Fatimah. Malgré tout son dégoût, il la traite honorablement, lui donne un palais où elle vit comme une reine. Mais cela ne change en rien ses mauvais penchants. Elle médite de s'emparer de l'anneau et d'écarter du trône Ma'rouf, aussi bien que son fils qu'elle déteste et qui lui paie de la même monnaie. Fatimah finit par être décapitée par le jeune prince, au moment où elle soutirait l'anneau à son mari endormi.

Ma'rouf rassemble d'office la cour et fait part à ses grands de la perfidie de son ancienne épouse.

Il envoie chercher le bon Fellah et le nomme son Grand Vizir et ami-conseiller.

ANALYSE COMPARÉE

Première Partie

(Première Version—Traditions Egyptiennes)

Remarques Générales

Comme nous l'avons dit dans la "Préface", nous trouvons à la base de "Ma'rouf" deux anciennes oeuvres égyptiennes que nous connaissons d'après les *Papyrus d'Orbiney* et *le Papyrus Chester Beatty* I. Ces deux sources se font valoir dans la première version de la Première Partie, que nous allons analyser maintenant.

d'Ikhtiyan el-Khotan. En même temps, le bon Fellah, qui venait de reprendre la terrine, cette fois-ci remplie d'or, pousse ses boeufs vers son village, d'où il devait venir plus tard, sur l'invitation de Ma'rouf, dans la capitale.

Dernière Partie
(Composition Mixte)

Le roi, prévénu, accourt avec ses troupes et ses sujets à la rencontre de la magnifique caravane. Arrivé dans le palais, parmi l'entousiasme indescriptible de la population, notre héros jette à tout vénant, sans compter, des poignées d'or et de pierreries, aussi bien que des ballots d'étoffes précieuses.

Ma'rouf va dans l'appartement de sa femme et s'entretient avec elle au sujet de sa vraie identité. Après quoi, il se retire dans un endroit solitaire, appelle Abou es-Saadat et lui dit de lui apporter une robe d'apparat et un collier de gemmes incomparables. Ma'rouf les emporte chez sa femme et les lui donne. Bien que la princesse Douniya hésite de mettre des choses si précieuses, Ma'rouf insiste qu'elle s'en pare et les porte toujours. Les servantes, elles aussi, ne sont pas oubliées. De sorte que lorsque le roi, informé de l'admirable parure, apportée dans la chambre de sa fille, vient l'admirer, il trouve que la princesse, entourée de ses servantes, brillait comme la lune parmi les étoiles.

Toutefois, il se produit un fait qui éveille de nouveau les soupçons du Vizir et trouble la joie du roi, qui venait d'apprendre que son trésor, vidé autrefois par son gendre, se trouvait de nouveau plein à craquer. Le lendemain matin, on annonce que les bêtes de somme de la caravane, auxquelles on avait donné à manger le soir, avaient disparu mystérieusement avec tous les serviteurs. Quand Ma'rouf apprend la nouvelle, il ne fait que rire.

Le Vizir prend en mains la difficile tâche d'apprendre d'où provenaient les inépuisables richesses de l'étranger. Lui et le roi attirent Ma'rouf dans le jardin du palais et l'énivrent. Sans méfiance, Ma'rouf dit que tout provenait de l'anneau. Le Vizir se le fait

de là un Fellah—laboureur. Le villageois lui reserve un accueil cordial, et, voyant dans quel état il était, s'empresse d'aller lui chercher de la nourriture.

Resté seul, Ma'rouf, regrettant qu'il avait arraché le laboureur à son travail, le remplace à la charrue. Les boeufs accrochent un anneau d'or, fixé dans une dalle de marbre. Ma'rouf soulève la pierre, descend un escalier et parvient dans un caveau. Au milieu de richesses de toutes sortes, il y voit un étui d'or, de la grandeur d'un citron, posé sur un coffre de crystal. Ce dernier est rempli de pierres précieuses, chacune d'elles de la grandeur d'une noix sauvage.

Ma'rouf ouvre l'étui et sort un anneau talismanique qu'il passe à son doigt. En le frottant, il fait apparaître le génie, serviteur de l'anneau, répondant au nom d'*Abou es-Saadat*. Celui-ci se dit être en mésure de bâtir une ville ou détruire un royaume, de tuer un roi ou de faire un canal, n'importe quoi, en un clin d'oeil. Quant à Ma'rouf, une fois qu'il possédait l'anneau, lui, le génie tout puissant qu'il était, devait le servir aveuglement.

Ma'rouf dit à Abou es-Saadat de sortir du souterrain toutes les richesses et de les charger sur des mulets et des chevaux, en même temps qu'une énorme quantité de soieries et de brocarts, qu'il devait aller chercher dans divers pays, en une seule nuit. Son nouveau maître allait l'attendre dans une somptueuse tente, entouré de *djinn* et de *djinniah* lui servant des mets exquis et l'entretenant avec de la musique, des chants et des danses.

Mais voilà que le bon Fellah retourne de son village avec une grande terrine de lentilles et un sac d'orge, pour son visiteur et son cheval. Ma'rouf refuse de goûter quoi que ce soit, à part la modeste collation, si cordialement offerte par le pauvre laboureur. Et, en effet, il mange les lentilles, et rien que des lentilles, jusqu'au fond de la terrine.

Le lendemain matin, à l'aube naissante, Ma'rouf voit venir vers lui du désert la caravane de ses rèves, et avec elle un palanquin, brillant d'or et de joyaux. Il y prend place, après avoir revêtu une magnifique robe, sorti du trésor, et la caravane s'achémine vers la ville

Tout de même, à la longue, la caravane toujours tardant à venir, les créanciers finissent par avoir des doutes. Il vont chez le roi et le prient d'intervenir auprès de l'étranger pour qu'il leur rembourse les sommes empruntées. Le roi fait venir Ma'rouf et le soumet à l'épreuve du joyau qu'il considérait comme très précieux et chérissait au plus haut degré. Sans broncher, Ma'rouf le casse entre ses doigts et déclare au roi stupéfait que ce n'était pas une pierre précieuse, mais un morceau de " métal ", et s'il coutait mille dinars, lui, Ma'rouf, avait des joyaux valant chacun cent mille dinars, et en quantités inépuisables. Ces joyaux, dit-il, ne tarderaient pas d'arriver dans la résidence ... Le roi se déclare convaincu qu'il avait devant lui un homme supérieurement riche et, par dessus le marché, grand connaisseur de gemmes. Il se range de son côté et se décide, sans tarder, de lui donner en mariage sa fille.

Cependant, Ma'rouf décline l'insigne honneur de devenir le gendre royal. Il donne comme raison qu'il n'avait pas encore à sa disposition les pierres précieuses qu'il était d'usage de donner à la jeune mariée. Le roi insiste, et Ma'rouf finit par céder, après avoir appris qu'il pouvait puiser dans le trésor du palais autant de joyaux qu'il avait besoin. Il a un sursaut de résistance dans la chambre nuptiale, mais la fiancée triomphe de ses scrupules.

Si le roi est crédule, son grand vizir ne l'est pas. Sa méfiance est aiguillonnée par la jalousie, car lui-même sollicitait la faveur d'épouser la princesse. Poussé par le Vizir, le roi ordonne à sa fille de cajoler son mari et de lui faire dire s'il était vraiment celui pour qui il se donnait. La princesse s'exécute et reçoit les confidences de Ma'rouf, Mais, loin de le trahir, elle lui dit de quitter le palais où la mort le guettait. Ma'rouf se déguise en esclave et, sous le couvert de la nuit s'enfuit à cheval dans le désert.

Partie Médiane
(Composition Mixte)

En pleine solitude, Ma'rouf se livre au désespoir. Il est fatigué et il a faim. Mais voilà qu'il aperçoit une petite localité, et non loin

Ma'rouf est surpris par une violente averse qui le transit jusqu'aux os. Il se réfugie dans un ancien caveau abandonné, faisant partie de la Mosquée d'El-Adaliah, et adresse à Allah une fervente prière d'assistance. Sur cela, apparait devant lui un *marid*, sorti d'un mur qui s'entrouvre. Bien que d'apparence terrifiante, il témoigne de la compassion. Il se fait raconter tout ce qui s'était passé entre Ma'rouf et sa femme. Après quoi il le transporte sur son des, pendant toute la nuit, dans un pays lointain et le dépose, à l'aube, sur le sommet d'une montagne.

Première Partie — 2ème Version (Tradition Babylonienne, mélangée d'éléments égyptiens)

La montagne en question se trouvait en vue de la capitale locale, portant le nom d'*Ikhtiyan el-Khotan*. Ma'rouf y descend et se voit entouré d'une foule bruyante, s'étonnant de son air d'étranger, de son habit inusité, de son pain inconnu et de tout ce qu'il racontait à propos de sa venue en une seule nuit de sa ville qu'ils savaient éloignée de la leur d'un an de voyage.

Aidé par son ancien camarade d'enfance, Ali, qu'il a la chance de voir venir vers lui, il arrive à se dégager de la foule qui l'importunait. Ali le mène dans sa maison, lui donne l'un de ses vêtements et l'entretient avec un répas généreux. Sur son conseil et ayant reçu de lui quelques fonds, Ma'rouf se rend au souk des marchands de soieries et se donne pour un négociant, fabuleusement riche, dont l'immense caravane, transportant des étoffes et des pierres précieuses, s'était attardée en route. Prêtant foi aux assurances d'Ali, homme riche et respectable, les marchands accordent à Ma'rouf leur pleine confiance et lui avancent des milliers de dinars. Ma'rouf emprunte l'argent pas pour s'enrichir. Il le jette par poignées aux pauvres, très nombreux dans la ville, qui se pressent autour de lui. Pour rehausser davantage le prestige de son ami, Ali offre un banquet en son honneur. Les marchands profitent de l'occasion pour demander à Ma'rouf s'il avait de telle ou telle étoffe et en quelle quantité. La reponse est toujours affirmative, et suivie du mot "beaucoup".

LE CONTE DE MA'ROUF
Contenu

Première Partie—1ère Version
(Traditions Egyptiennes)

Ma'rouf, pauvre savetier du Caire, a pour femme Fatimah, de très mauvaise rénommée, lui rendant la vie dure. Un jour, la mégère demande avec insistance de lui apporter une pâtisserie. au "miel d'abeilles", dont elle était particulièrement friande. Ma'rouf lui procure de la "kounafah" au "miel de canne", et encore n'arrive-t-il pas à l'avoir que grâce à la complaisance du pâtissier. Celui-ci lui donne, en même temps, de l'argent pour qu'il aille au bain, tout en lui disant qu'il attendrait jusqu'à trois jours le remboursement de sa dette. Dès que la femme constate que la "kounafah" n'était pas de la qualité demandée, elle entre en colère, gifle son mari et lui casse une dent. Quant Ma'rouf, indigné, donne à son tour une légère tape à la tête de sa femme, celle-ci lui saisit le barbe et crie au secours. Les voisins réconcilient tant bien que mal les époux, et ceux-là passent une nuit blanche, Ma'rouf mangeant allégrement le met délicieux, "digne des rois", comme l'avait dit le pâtissier, et Fatimah l'accablant d'injures et relevant sa manche pour le battre.

Fatimah gardait toujours son esprit batailleur. Loin d'être lassée de sa honteuse conduite, elle traine son mari devant les juges. La femme impudique se présente avec son voile maculé de sang et le bras bandé. L'affaire est vite tirée au clair, grâce au témoignage de Ma'rouf, et Fatimah est traitée de "débauchée". Mais, encore cette fois-ci, elle ne se tient pas pour battue et fait appel à la Cour Suprême.

Ma'rouf en est prévenu par un homme, entré dans son atelier. Ne voulant pas tomber entre les mains du rédoutable" Père-de-la-bastonnade" (Abou-Ṭabaḳ), envoyé par la Cour, pour l'amener, il s'enfuit à toutes jambes.

Les choses se passaient en hiver. Une fois sorti de la ville par la "Porte de la Victoire", et pendant qu'il traversait les amas de déchets,

d'une chose des plus réelles et tangibles, de la l a m p e , mais—*présentée d'une manière métaphorique* ... Comme dans les deux cas cités, nous trouvons dans le conte que nous allons examiner un mélange de faits clairs et d'autres présentés d'une manière symbolique. Nous en prévenons le lecteur en espérant que, tout compte fait, cela ne va pas le mettre en défiance.

Il faut avoir une certaine préparation, ou se la faire en lisant attentivement, d'un bout à l'autre, notre exposé. Il faut être quelque peu rompu à la technique folklorique, telle que nous la comprenons, pour avoir sinon la compétence pour juger, du moins la possibilité d'approcher les phénomènes littéraires, que nous nous sommes donné pour tâche de tirer au clair.

Enfin nous nous permettrons de répondre à une question, sans attendre qu'elle nous soit posée. Pourquoi avons-nous choisi une version si mutilée, si bouleversée, des grands et beaux thèmes anciens? La reponse sera pour le moins inattendue. Les "grands et beaux" thèmes eux-mêmes ne sont pas en meilleure forme que notre contrefaçon du XVI siècle a. D. Celle-ci et ceux-là sont pareillement des épigones.

C'est là la première partie de notre reponse à qui voudrait la comprendre. La seconde en est la suivante. Bien que mutilé et bouleversé, le fond basique de "Ma'rouf" n'a perdu de ce fait aucun élément essentiel. A travers notre conte populaire, qui se vend pour quelques piastres dans les rues du Caire, il nous parviennent des voix, non seulement des habitants de "Misr el-mahroussah", du temps d'El Malik-el-Adil Touman-Bey, mais encore des Pharaons divins qui foulaient le sol de "Khery-'ôha". Ce dernièr endroit n'était pas tellement éloigné du "Bab el-Nasr", par où Ma'rouf, ce descendant lointain d'Horus, était sorti précipitamment en se sauvant de la poursuite d'Abou-Ṭabak—Seth, pour tomber peu après sous le coup de l'élément de ce dernièr, l'averse orageuse.

En nous servant de notre méthode d'équivalences et en tenant compte de la métonymie et des métaphores, il est possible d'enlever les travestis du Moyen âge, de la Renaissance et des temps nouveaux, de dégager le trâme nilotique et de revoir, *parfois aussi bien qu'en nous servant des papyrus hiératiques*, les gestes des dieux qui régissaient les déstinées de la Vallée du Nil, bien avant l'époque des Pyramides.

attendre, vu l'énorme période séparant les uns de l'autre. La décrépitude est le propre, non seulement des êtres vivants, des peuples et de leurs institutions, mais aussi des légendes et des contes. Les changements, que nous observons dans notre conte, peuvent être comparés, en se servant de termes géologiques, aux couches terrestres. En tel endroit on y voit des froissements et plissements, en tels autres, des couches renversées, celles d'en bas allant vers en haut et *vice versa*. Là encore, ce sont des éléments hétérogènes, intrus, ou des éléments qui ne font que paraître étrangers, à force d'avoir subi de profondes métamorphoses, "chimiques" ou "mécaniques".

Etant donné l'état compliqué des choses, nous ne nous entendons pas qu'on accepte nos thèses sans critique, qu'on n'émette point de doutes. Ceci ne peut être qu'utile pour l'ajustement final. Nous aimerions toutefois mettre le lecteur en garde contre toute conclusion faite à la hâte, sans avoir pris connaissance de l'ensemble des faits. A première vue et prises séparément, bien des choses paraîtront difficiles à admettre, étranges, voire même ridicules. "Une idée prise isolément peut être sans portée, et tout à fait aventureuse, mais peut-être gagnerat-elle par rapport avec d'autres, ... et elles formeront un ensemble tout à fait cohérent. Tout cela l'entendement est incapable de le juger, s'il ne garde pas les idées assez longtemps, pour les apercevoir dans leurs rapports avec d'autres idées" (Schiller) [1].

Le méprise sur notre compte serait comme dans le cas d'Amir Khusrau ... "J'ai vu, le soir, dit-il, une admirable apparence, telle que, si je la mentionne, personne ne voudra me croire" [2]. Il serait de même avec cet autre célèbre poète qui proclame par la bouche d'une de ses héroïnes : "Nous dirons ta puissance ainsi que ta fortune.— Car étant fait au tour sous l'effort du potier,—*Tes narines* de clair *soleil* ont fonction ..." [3]. Les deux parlaient d'une seule et même chose,

---

[1] Cité d'après Dr. S. Voronoff, *Du Crétain au Génie*, New York, 1941, p. 96.

[2] Cité d'après M. Garcia de Tassy, *Rhétorique et Prosodie des Langues de l'Orient Musulman*, 2ème édit., p. 194-195.

[3] Cité d'après V. Coulon—H. Van Deele, *Aristophane*, Paris, 1930, Vol. V, p. 15.

des rapsodes, répétant à travers les âges les thèmes canoniques, toujours dans le même esprit et ordre, avec les mêmes mots et intonations. Nous avons affaire à la fugue capricieuse des compilateurs, qui bousculent tels faits, élargissent et contractent tels autres, font des interpolations et des omissions. Les thèmes pourraient à la longue, être déformés, au point de devenir méconnaissables, faute d'un fait qui s'y opposerait. S'il y en a manque d'invention, inertie mentale ou routine chez les rapsodes, il y en a aussi quelque chose d'approchant chez les lettrés. Bon leur semble d'avoir réarrangé les thèmes à leur guise, ceux-ci restent au fond les mêmes. Et, s'il y en a un remplacement, il se fait conformément au principe des équivalences, qui ne permet pas de dépasser certaines limites. Il en résulte, qu'à force d'analyse, les versions littéraires reprennent leur apparence d'autrefois et laissent entrevoir l'ancien dessin à travers les retouches, les couches superposées et les enjolivures, même exubérantes, comme c'est le cas de "Ma'ronf" et d'autres thèmes anciens des "Mille et une Nuit".

Il y a une chose qui donne un colori singulier à "Ma'rouf", en tant que fond de traditions anciennes. Tout comme dans les cachets et reliefs syriens et syro-cappadociens, nous y trouvons des éléments égyptiens et babyloniens—pour n'en parler que de ces deux—qui se côtoient et se superposent, s'excluent ou se combinent, tantôt adroitement, tantôt d'une manière assez gauche. Citons comme exemple, le refus obstiné du héros de s'unir avec la princesse Douniya, faute de "joyaux" qu'il fallait donner à la jeune mariée (tradition d'"Orbiney" et de "Combabus"), mais qui, peu après, ne tient aucun compte de ses scrupules et rend un hommage empressé à la fille complaisante (tradition de "Gilgamish"). La première partie du conte arabe, présentée à la manière égyptienne, aussi bien qu'à la manière babylonienne, en est un autre exemple.

De pareilles juxtappositions et superpositions ont comme résultat que certaines choses doivent être prises dans des acceptions différentes, en partie entrant dans une idée générale commune et, en partie, restant foncièrement dissemblables.

On sera sans doute frappé de l'aspect dégénéré des thèmes anciens, tels qu'ils figurent dans "Ma'rouf". Il fallait bien s'y

mais aussi aux mythes, aux légendes, aux religions. S'ils peuplent la vie imaginative de l'homme éveillé, comme celle du dormeur, c'est qu'au fond ils ont toujours habité l'inconscient de l'humanité" (1).

Le fait que nous relevons, à maintes occasions, à savoir la complète similitude des équations métaphoriques dans nos contes et les rêves, ne devra donc pas étonner le lecteur. Il n'aura qu'à ne pas perdre de vue le fait que nous venons d'énoncer, à savoir que les uns et les autres ont leur point de départ dans le même fond de la psyché.

Il est aussi important de ne pas perdre de vue une autre particularité. Sans cela nous risquons de manquer quelques importants parallèles. Il s'agit du remplacement d'un personnage par son attribut ou par son symbole. C'est ainsi qu'en regard de l'agression de Seth contre Horus, dans l'Oasis de Shénusha (*Chest. Beatty*, pl. X, 11. 3-4), nous trouvons l'élément typique du premier مطر, la pluie, qui a tout l'air d'être une زوبعة tempête orageuse. Ou encore, en regard de la préférence, montrée par Isis envers Seth, nous trouvons le goût prononcé de Fatimah pour le *miel*. Le parallélisme s'impose dès que nous nous souvenons que le miel est le produit de l'abeille et que celle-ci symbolisait la région du Nord, controlée par le dieu Seth.

En ce qui concerne la composition de "Ma'rouf" en général, elle présente la même collection de tares, propres aux oeuvres populaires tombées entre les mains des lettrés. Il nous faut reconnaître les faits originaux à travers le travail de réajustement et d'embellissement. Ce n'est plus la transmission rigide d'un esprit passif, non-inventif,

(1) E. Régie et A. Hesnard, *La Psychanalyse des névroses et des psychoses*, 3ème édit., Paris, 1929, p. 133. Le fait que nous citons des phénomènes oniriques n'est pas une preuve d'un grand intérêt, et encore moins, d'un intérêt exclusif pour la psychanalyse. Nous nous intéressons autant à l'anthropologie qui, comme on le sait, est souvent en complet désaccord avec la doctrine freudienne. Nous sommes d'avis que quiconque étudie sérieusement les contes et légendes, de n'importe quel temps et de n'importe quel peuple, ne peut ignorer ni l'une ni l'autre. Mais, en même temps, nous croyons qu'il est plus prudent de ne pas se laisser séduire par une manière de voir unique.

Il y en a d'autres particularités, qu'il serait utile de connaître au lecteur, mais, pour ne pas allonger notre préface, nous préférons d'en parler au fur et à mésure qu'elles se présentent à notre attention. Pour le moment, nous releverons deux faits allant de pair avec celui dont il vient d'être question. Nous trouvons souvent que tel ou tel héros, tel ou tel épisode, sont doubles ou même multiples, et de plus que certains de ces *alter ego* ou de ces épisodes redoublés sont traités en tant que rèves, mensonges, tropes, etc. En somme, une manière proche à la présentation au figuré. Joseph, qui, de point de vue folklorique, ne fait qu'un avec le panetier, peut illustrer notre première thèse. Il en est de même avec les sept personnages, physiques et juridique, qui remplacent, dans le conte arabe, le frère aîné du *Pap. d'Orbiney.* Quant à la seconde thèse, il suffit de citer le même panetier se voyant dans un rève avec une corbeille remplie de pains sur la tête. Ce rève (חֲלֹם ; arab. حلم) se place en regard d'une réalité (حقيقة) ou présentée comme telle, dans "Ma'rouf" et "Orbiney" (voir *infra* nos "Tableaux Comparatifs".

Un autre cas du même genre, dans "Ma'rouf", est la lutte entre le roi de la plaine et l'homme de la montagne, ce dernier se présentant, originairement, sous la forme d'un météorite. Dans "Gilgamish", la lutte a lieu dans un rève. Dans "Ma'rouf", elle se passe dans la réalité. La substitution est rendue possible grâce à la concordance des deux formes de la vie humaine, autrement dit, de l'état éveillé et de l'état onirique. Ceci a été génialement présentée par Calderon ("*La Vida es Sueño*") (1), reprise avec succès par Grillparzer ("*Der Traum, ein Leben*") (2), et illustrée par tout une pleïade de romantiques (3) qui croyaient que "le rève représente une sombre réalité" (4). La raison en est clairement définie par ce qui suit: "Ils (*sc.* les symboles) appartiennent (non seulement) aux songes,

---

(1) J. H. E. Heitz, Strasbourg, s. d.
(2) Mayers Klassiker Ausgabe, Vol. V, p. 11-122.
(3) Alb. Béguin, *L'Ame romantique et le Rève*, Paris, 1939
(4) J. Paul, *Polymètres.*

Joseph par le pharaon, un acte dont l'importance a été sousestimée par les étudiants de la Bible ([1]), et, peut-être même par les auteurs de l'histoire biblique.

La signification, d'ordre tout à fait spécial, de la מִפַּצַת qui confère à Joseph l'aptitude pour remplir sa mission de nourricier de la Vallée du Nil, ressort lorsque nous l'étudions en regard de l' "anneau" (خاتم) magique de Ma'rouf et du [illegible] , lui aussi magique, de Bata, en portant notre attention, tant sur la signification des mots que sur leur similitude du point de vue phonétique, qui pourrait ne pas être fortuite.

Pour ne pas manquer certains parallèles, il faut garder en vue quelques traits fréquents et aucunement reservés aux contes que nous examinons. Nous releverons deux de ces traits. Il est à noter tout d'abord la présentation de telle chose au propre et de telle autre au figuré, un fait qui, en lui-même, ne présente rien de nouveau ([2]). "Ma'rouf" en fait usage dès le début. C'est ainsi que la séduction, tout naturelle dans "Orbiney" et "Joseph", prend l'apparence équivoque d'une demande, faite par une femme malfamée et gourmande, de lui servir un gâteau au miel (كنافة مايها عسل نحل). Plus loin, nous trouvons, à maintes reprises, des "pierres précieuses" (جوهرة) là où ailleurs il est question de céréales, de semence ou de sperme ([3]). En rhétorique, on appelle "métonymie" cette manière de remplacer une claire énonciation des choses par des figures obscures, allégoriques. La métonymie sert à rehausser l'éloquence. Dans notre cas, elle a pour objet de remplacer une chose, en elle même peu poétique, par une autre qui l'est, et elle s'explique par des raisons d'ordre historique et moral.

([1]) La définition si vague "given as token of authority" de W. Gesenius, *Lexicon*, Oxford, 1929, p. 371, en est un exemple.

([2]) Voir A. Maeder, *Die Symbolik in Legenden, Märchen und Gebräuchen*, dans *Psych.-Neurolog. Woch.*, t. X, p. 6-7, Ricklin, *Wunscherfüllung und Symbolik in Märchen*, etc.

([3]) Le grain, etc. est un symbole phallique, emprunté à l'agriculture, d'un usage universel. Les "gemmes" en sont une présentation poétique.

En recherchant les parallèles, nous ignorions alors qu'il en existait une version complète à la portée de notre main. Nous avons comme excuse que sous son double travesti, éthnique et symbolique, elle se dérobait—et se dérobe encore de nos jours—à l'attention de ceux qui pourraient et qui devraient s'y intéresser. Nous parlons des égyptologues, assyriologues et folkloristes.

Nous nous voyons donc obligé de reprendre l'étude, ébauché il y a quarante ans, en l'orientant cette fois-ci vers les Nuits 990-1001 (1).

PREFACE

L'histoire de Ma'rouf s'en fait l'écho fidèle, malgré de multiples déformations, des thèmes folkloriques, familiers aux égyptologues d'après les Papyrus d'Orbiney et Chester Beatty I. L'étude comparée est utile pour les contes égyptiens, en tant qu'elle confirme certaines suggestions et infirme certaines autres. La mise en regard n'est pas moins utile pour le conte arabe. Son ancien fond, de souche égyptienne, se trouve de ce fait établi. A part les deux papyrus par nous mentionnés, c'est encore le grand poème babylonien de "Gilgamish" qui compte pour quelque chose dans la composition de "Ma'rouf". Et encore ce n'est pas tout. A maintes reprises, il nous vient à l'esprit la légende attachée au nom de Joseph, chose compréhensible étant donné que certaines similitudes entre "Orbiney" et la légende patriarcale ont été relevées depuis longtemps. Aussi dans ce cas la comparaison rapporte. Il suffit de citer l'anneau, donné à

(1) Le présent mémoire fait suite à plusieurs autres, où nous avons relevé maints contes apparentés aux "Deux Frères". A part notre thèse, mentionnée dans la note précédente, il en est question dans "Le Conte égyptien des Deux Frères et quelques histoires apparentées" (*Bull. Fac. Lettres du Caire*, vol. XI); "L'ancien conte égyptien des Deux Frères (*Revue des Conférences Françaises en Orient*, Décembre 1950): "Une nouvelle version de l'ancien conte égyptien des Deux Frères" (*Bull. Fac. Lettres*, v. XIV; "La légende d'Osiris à travers le monde", (*ibid.*, v. XV), etc. G. Lefebvre a étudié le conte apparenté russe "Ivan, fils du sacristain" (*Chronique d'Egypte*, No. 49: "Bata et Ivan"). L'un des premier à relever les parallèles en question fut G. Maspero (voir la préface à ses "Contes populaires de l'Egypte ancienne").

LE DERNIER CONTE DE SHAHRAZADE
("Le Conte de Ma'rouf")
et ses
SOURCES ANCIENNES

PAR

VLADIMIR VIKENTIEV

> La clef, c'est la connaissance des symboles.
>
> HUYSMANS, *La Cathédrale.*
>
> Μέντοι σοι δι' αἰνιγμῶν ἐρῶ
>
> ARISTOPHANE, *Les grenouilles.*
>
> Dans toutes les branches du folklore, il y a beaucoup à prendre des poètes, qui sentent par intuition ce que la plupart d'entre nous doivent apprendre en rassemblant laborieusement les faits.
>
> FRAZER, *L'ancien Testament.*

AVANT-PROPOS

En racontant pendant les douze dernières nuits le "Conte de Ma'rouf", Shahrasade charme à tel point son impitoyable époux qu'elle a la vie sauve. Nous lui apportons notre part d'admiration, bien que pour une raison différente.

Le conte a permis à Shahriar de passer de longues et agréables veillées. Il nous tient également en éveil, mais seulement à force de l'analyser. Et cette analyse nous revèle à la base du dernier conte du fameux recueil un ancien thème égyptien, auquel nous avons consacré notre toute première étude folklorique (¹).

(¹) Nous parlons de notre mémoire intitulé "Skazka o dvoukh bratiakh" ("Le Conte des Deux Frères"), écrit en 1914, reçu comme thèse à la Faculté des Lettres de Moscou en 1915 et publié en 1917, dans la collection des "Monuments de culture et d'histoire de l'Ancien Orient", éditée par M. Boris Tourajeff, de l'Academie des Sciences de St. Petersbourg.

on his farm at the rate of ten drachmae each. On the same lines we may explain the large sum of thirty staters (= 120 drachmae) paid by a man and his son for the poll-tax of year 3 of Tiberius.

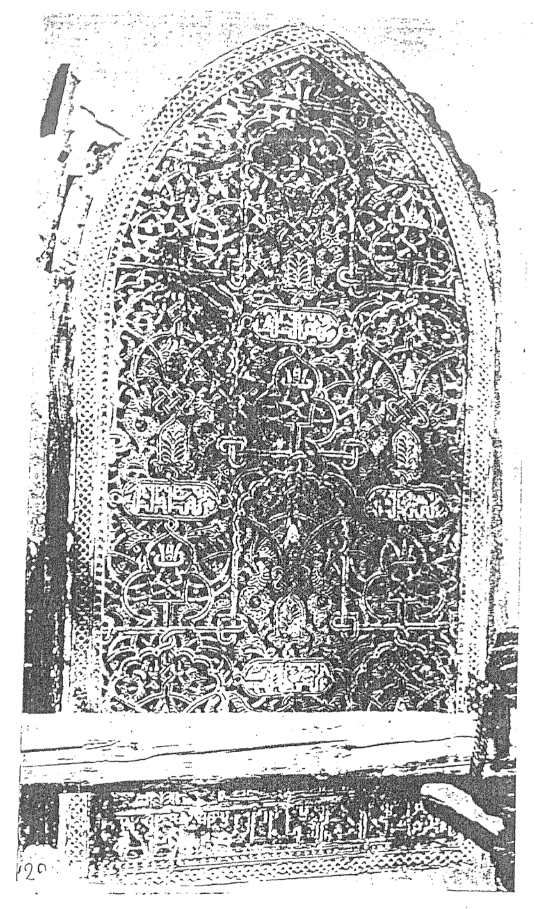
A receipt from Elephantine (?), which dates from the 19th year of Claudius, records four staters (= 16 drachmae). This was the rate of the poll-tax at Syene and Elephantine at that time.

Receipts from Hermonthis record 4 kite (= 8 drs), others 4 staters (= 16 drs) paid in two instalments of 2 staters each. It is probable that the rate of the tax for that locality was sixteen drachmae.

The Edfu receipts record either payments of two staters or of four staters. This may suggest that sixteen drachmae were paid for that tax at Edfu. Nos. 40 and 40*A* of my *Demotic Ostraka* are two receipts for this tax from Edfu and belong to year 41 of Augustus, which fact does not justify Wallace's statement (*Taxation*, p. 133) that the poll was not known to Edfu before 96 A.D.

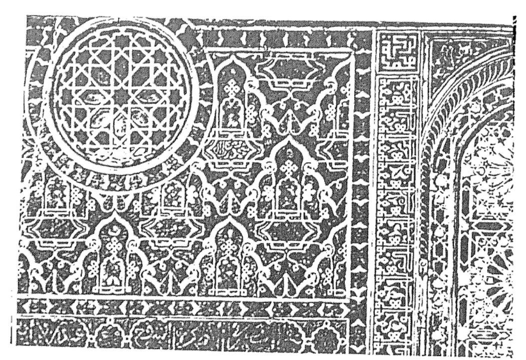
The Dendereh receipts for this tax are a group of 49 given to members of one and the same family, an account of which was published in *Archiv für Papyrusforschung* VI, pp. 126–127. The account shows that the usual rate for the poll-tax at Dendereh was 16 drs.

Most of the receipts given for the poll-tax were issued by the banks in cheir respective localities; some were given by tax-collectors. One from Thebes (*Demotic Ostraka*, No. 66) and dating from the seventh year of Claudius, was given by two illiterate tax-collectors who had it written by a clerk on behalf of them both !

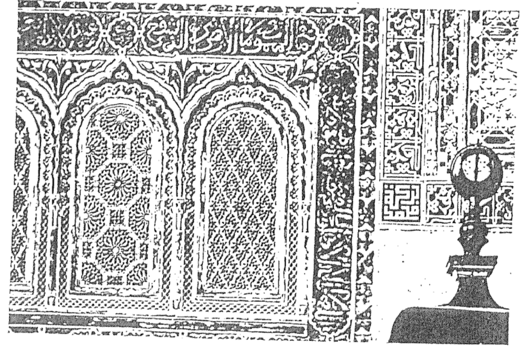


Stucco blind window [Comité]

MOSQUE OF AL-MU'AYYAD SHAIKH, 818-23 (1415-20).

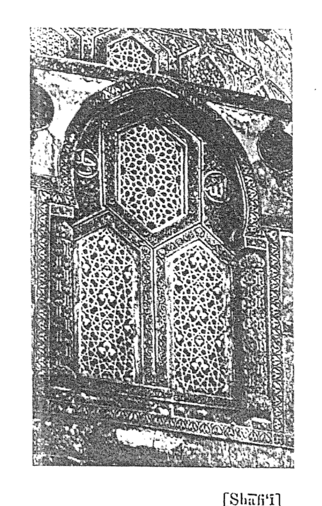


(*a*) Upper part of decorated wall above miḥrāb. [Shāfi'i]

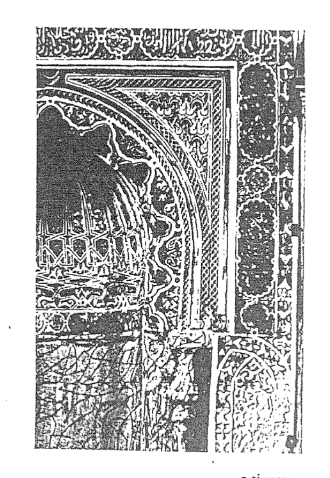


(*b*) Middle part of decorated wall above miḥrāb. [Shāfi'i]

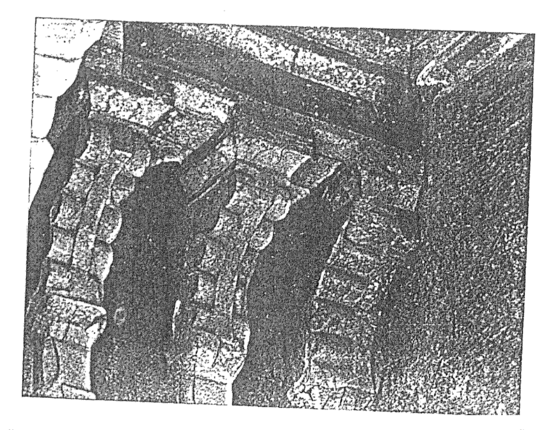
MOSQUE OF AL-GAMĀLĪ YUSUF, 758 (1357).



[Shāfi'ī]
(*a*) Panel in façade of zone of transition.
MOSQUE OF ḤASAN ṢADAQA, 715 (1315).

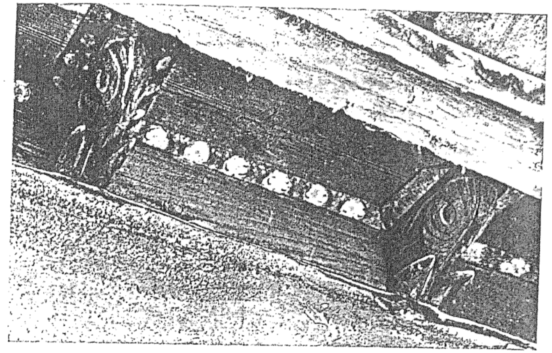


[Shāfi'ī]
(*b*) Hood of miḥrāb and spandrel.
MOSQUE OF AL-GAMĀLĪ YŪSUF, 758 (1357).



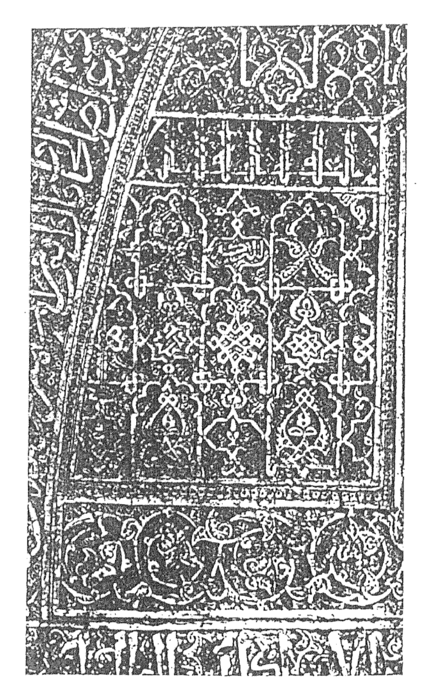
Bridge connecting the minaret, 696 (1296), "Modillons à copeaux" [Shāfi'ī]

MOSQUE OF IBN ṬŪLŪN



[Shāfi'i]
Cieling of room behind miḥrāb, 696 (1296), wooden "Prew" bracket.

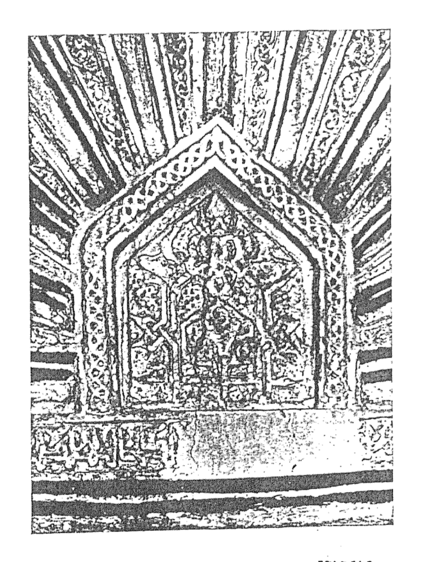
MOSQUE OF IBN ṬŪLŪN



[Shāfi'ī]

Tympanum of vault above the miḥrāb.

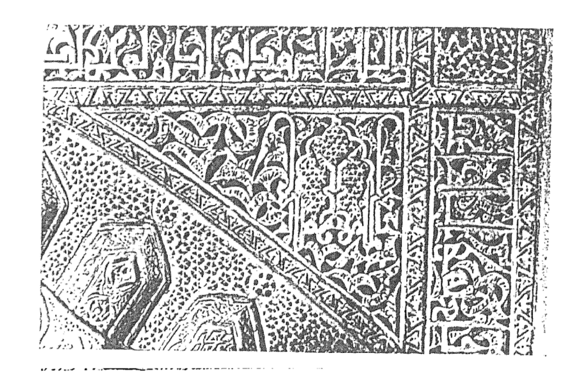
MAUSOLEUM OF MUṢṬAFĀ PASHĀ, 666-72 (1267-73).



[Shāfi'ī]

Panel at centre of hood above door.

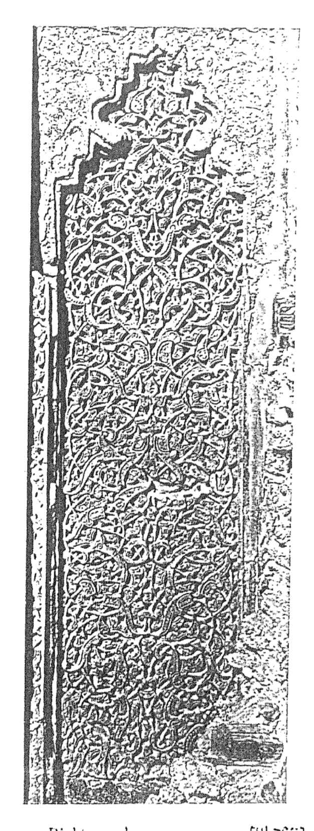
MAUSOLEUM OF SHAGAR AD-DURR, 648 (1250).



[Shāfi'i]

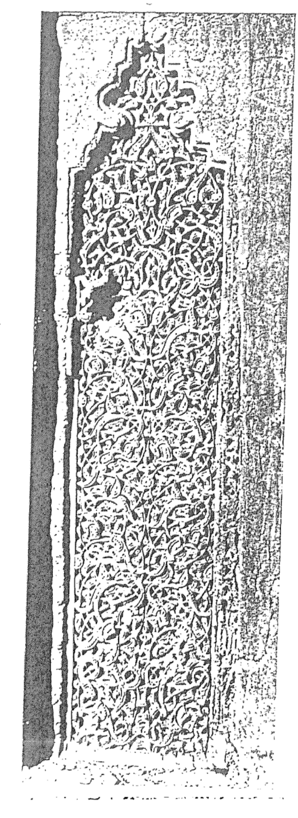
Spandrel of hood above entrance doorway.

MAUSOLEUM OF THE 'ABBĀSID KHALIFS, 640 (1242-43).



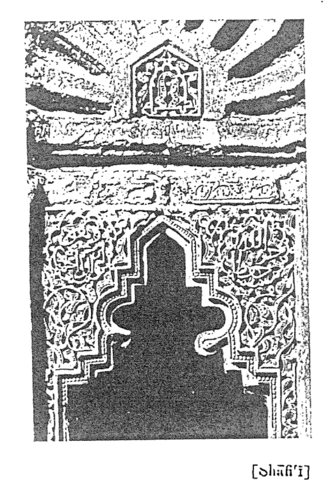
Right panel. [Shāfi'i]

MINARET ABOVE THE BAB AL-AKHḌAR, 634 (1237).



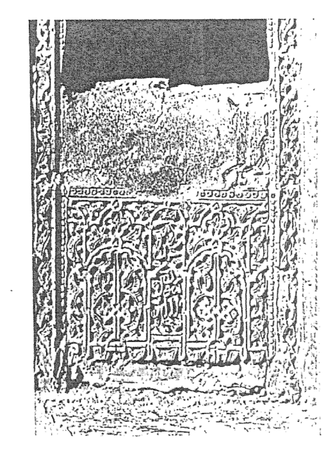
Left panel. [Shāfi'i]

MINARET ABOVE THE BĀB AL-AKHḌAR, 634 1237).



[Shāfiʿī]

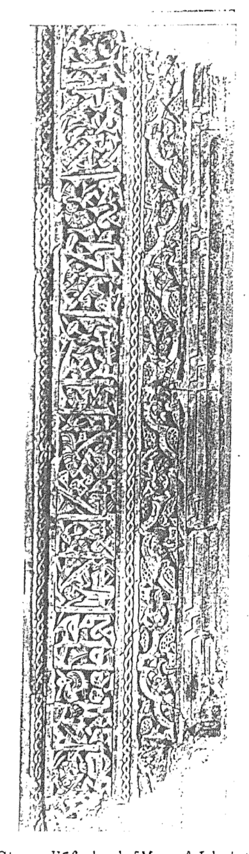
(*a*) Upper part of middle panel.



[Shāfiʿī]

(*b*) Lower part of middle panel.

MINARET ABOVE THE BĀB AL-AKHḌAR, 634 (1237).

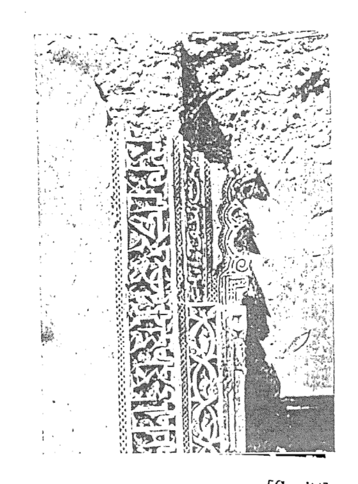


Stucco Kūfic band. [Mus. of Isl. Art.]
MADRASA AL KĀMILIYYA, 622 (1225).

[Shāfiʿī]

(*a*) Middle post of balustrade.

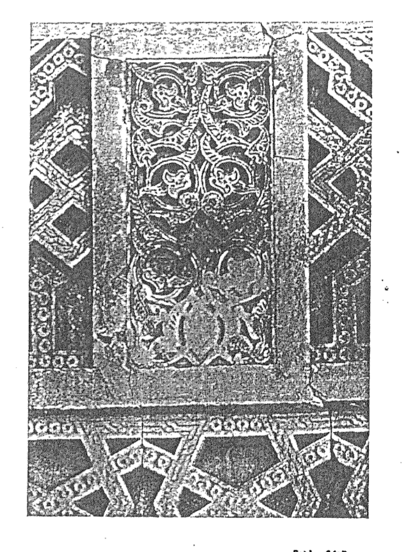
MAUS. OF ASH-SHĀFIʿĪ 608 (1211).
North façade.



[Comité]

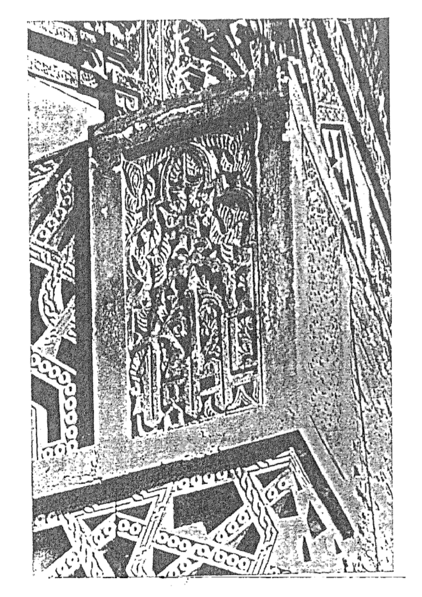
(*b*) Remains of lobed arch and ornament.

MADRASA AL-KĀMILIYYA, 622, (1225).



[Shafi'i]
Balustrade post between the middle and end posts.

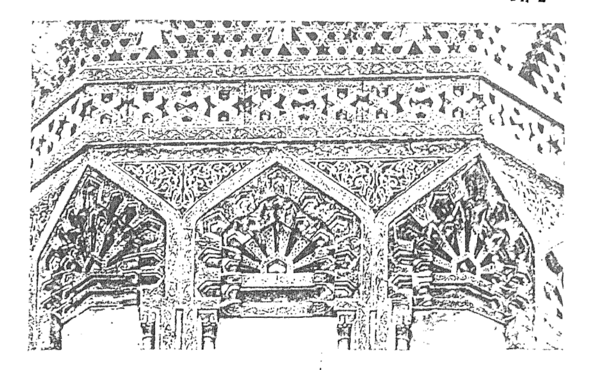
MAUSOLEUM OF AL-IMĀM ASH-SHĀFI'Ī 608 (1211).
North façade of square block.



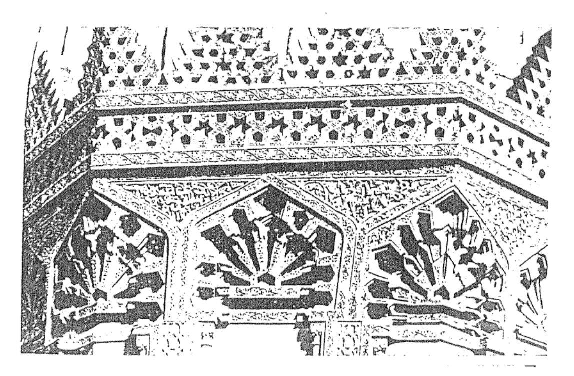
[Shāfi'ī]

Corner post of balustrade.

MAUSOLEUM OF AL-IMĀM ASH-SHĀFI'Ī, 608 (1211).
North façade of square block.

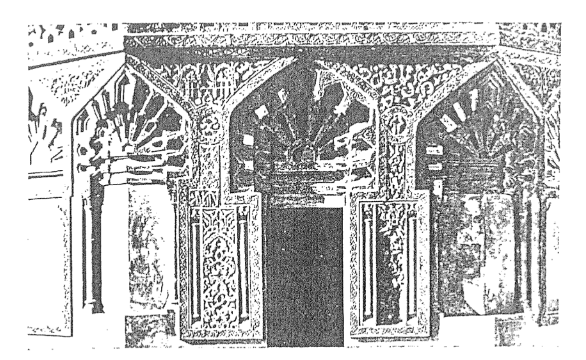


(*a*) South West chamfer. [Shâfi'î]

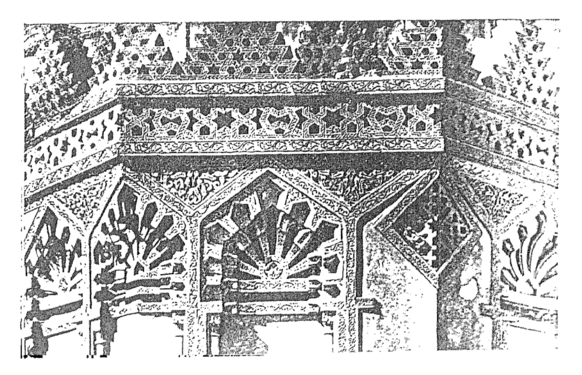


(*b*) North West chamfer. [Shâfi'î]

MAUSOLEUM OF AL-IMĀM ASH-SHĀFI'Ī, 608 (1211).
Façades of zone of transition, stucco decoration.



(*a*) North East chamfer [Shāfi'ī]



(*b*) South East chamfer. [Shāfi'ī]

MAUSOLEUM OF AL-IMĀM ASH-SHĀFI'Ī. 608 (1211).
Façades of zone of Iransition, stucco decoration.

The Edfu receipts call the tax *ḥmt 'pe* (*et varr.*) "poll-copper", not *ḥt 'pe* "poll-silver". Those from Hermonthis call it *p ḥt n 'p'e.t* or *p ḥt 'py.t* as some receipts from Thebes call it. At Dendereh it was regularly called *t 'pe* "the poll".

The Theban receipts fall into two main categories. The first are those given for an amount of 4 staters (16 drachmae) each. The second are those given for the amount of 2 staters 1 kite—or sometimes written 2½ staters—*i.e.* 10 drachmae, each.

In the 4-stater category the amount is paid either in a lump sum or at the rate of 2 staters at a time (in some receipts of this category the amount is paid at the rate of one stater at a time; cf. *Theban Ostraca*, D. 5 and D. 52, pp. 23 and 28, respectively). In some of these receipts the place—name Jēme (Memnonia) is specifically mentioned. One Theban receipt is given for three instalments of four staters each paid by a man and his two sons. It must therefore belong to this category.

In the 2½ stater (*i.e.* 10-drachmae) category the amount is always paid in a lump sum. In one receipt the amount paid is 7½ staters for a man and his two sons and it must, therefore, belong to this category.

There are, however, receipts given for two staters each or for one stater ½ kite (*i.e.* 5 drachmae) each; but these are clearly instalments of half the amounts recorded in each of the receipts of the two above-mentioned categories respectively.

From this it appears that the amount paid for the poll-tax at Thebes was sixteen drachmae in some districts, including Memnonia, and ten drachmae in others during the first century of Roman rule in Egypt; no demotic receipts for this tax from Thebes are known to me from a later period. In a receipt from Thebes a certain Petechons, son of Amūnios, pays twelve staters one kite (= 50 drachmae) for the poll-tax of year 23 of Augustus, which seems at first sight a very unusual rate for that tax. But it may be suggested that the amount of fifty drachmae paid by Petechons did not represent his poll-tax alone but rather his poll-tax and that of four other men who worked

THE LAOGRAPHIA: ITS FORM AND HISTORY IN DEMOTIC DOCUMENTS

BY

GIRGIS MATTHA

The most frequent receipts on ostraka are those given for the poll-tax, the most important of the direct money-taxes paid by the Egyptians. All Egyptian males between fourteen and sixty had to pay this tax; but certain privileged classes of the more hellenised inhabitants, known as the members of the Gymnasium, were assessed at a lower rate, usually one half. Romans, Alexandrians, citizens of the other Greek cities, holders of catoecic lands (lands originally granted by the Ptolemies to their Graeco-Macedonian soldiers and the rights and exemptions invested in them had been preserved to succeeding owners) and a limited number of priests in each temple were exempt from the tax.

In the bilinguals *Ostr. Strassburg.* 62, 66 and 193 the term λαογραφία corresponds to *ḥt ꜥpe* "poll-silver", *p ḥt ꜥpe* "the poll-silver" and *p ḥmt n ꜥpe* "the poll-copper" respectively.

The earliest known demotic receipt for this tax is no. 25 of my *Demotic Ostraka*. It comes from Thebes and dates from the 14th year of Augustus (= 17/16 B.C.). The earliest Greek receipt known to me for this tax is *O. Strassb.* 38, which dates from 22/21 B.C. The large majority of receipts for the poll-tax come from Thebes. Others come from Elephantine (?), Edfu, Hermonthis and Dendereh.

At Thebes the tax was usually called (*p*) *ḥt* (*n*) *ꜥpe* (*.t*) "(the) silver of poll", *n* (?) *ḥt.w* (?) *n ꜥpe* "the silvers of poll", *n ḥmt n ꜥpe* "the poll-coppers", or simply *ꜥpe* "poll". Some receipts give, however, *pꜥe.t* or *ꜥpy.t* instead of *ꜥpe.t* "poll".

SALADIN (H.): Manuel d'art musulman, vol. I, L'Architecture, Paris, 1907.
TERRASSE (H.): L'Art Hispano-Mauresque. Paris, 1932.
TERRASSE (H.) and HEINAUT (E.): Les arts decoratives au Moroc, Paris, 1925.
TORRES BALBAS: Intercambios artisticos entre Egypto y el Occidente Musulman.
(Al Andalus, vol. III, pp. 411-21), 1935.
ZAKĪ M. ḤASAN: Kunūz al-Fāṭimiyyīn (In Arabic), Cairo, 1937.
Idem.: Funūn al-Islām. (In Arabic). Cairo, 1948.

BIBLIOGRBPHY

AZIZ SURIAL ATIYA: Egypt and Aragon, Leipzig 1938.

BOSCO (D R.V.): Medina az-Zahra y Almeriya, Madrid 1912.

CRESWELL (K.A.C.): A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt. (B.I.F.A.O., t. XVI, 1919, pp. 93 ff.), Le Caire 1919.

Idem. The Evolution of the Minaret with Special Reference to Egypt, (Extract from the Burlington Magazine, vol. XLVII).

Idem. The Works of Sultan Baibars al-Bunduqdari in Egypt. (B.I.F.A.O., t. XXVI, pp. 129-193), Le Caire 1926.

Idem. Early Muslim Architecture, 2 vols., Oxford 1932, 1940.

Idem. The Muslim Architecture of Egypt, vol. I, Ikhshidids and Fatimids Oxford 1951.

FAR'ĪD SHĀAFII'I: The Minaret of Ibn Ṭūlūn, a View on its Architectural Composition. (Bull. Faculty of Arts, Fouad I Univ., vol. XIV, Pt. I, May 1952., in Arabic).

Idem. An Early Fātimid Miḥrāb in the Mosque of Ibn Ṭūlūn. (Bull. Faculty of Arts, Fouad I Univ., vol. XV, Pt. I, May 1953, in English).

GALOTTI (J.): Sur, une cuve de marbre datant du Khalifat de Cordoue. (Hesperis, III. pp. 363-3914 plates), 1923.

HAUTECOEUR (L.) and WIET (G.): Les Mosquées du Caire, 2vols., Paris, 1932.

KÜHNEL (E.): Maurische Kunst, Berlin, 1924.

MARÇAIS (W. and G.): Les Monuments Arabes de Tlemcen, Paris 1903.

MARÇAIS (G.): Manuel d'art. Musulman, 2 vols., Paris, 1926—7.

Idem. Les échanges artistiques entre l'Egypte et les payes musulmans occidenteaux. (Hesperis, vol. XIX, pp. 95-106, 9 figures), 1934.

MIGEON (G.): Manuel d'art. musulman, Art plastique et industriel, 2° ed., 2 vols. Paris, 1927.

MAXIMILIANO A. ALARCON Y. SANTON, RAMON GARCIA DE LINARES: Los documentos Arabes del archivo de la Corona de Aragon. Granada, Madrid, 1940.

PRISSE D'AVENNES: L'art Arabe, apres les monuments du Caire, I vol. Text, 3 vols. Atlas, Paris, 1877.

PROST (C.): Les revetements ceramiques dans les monuments musulmans de l'Egypte. (M.M.I.E.A.O. t. XL). Le Caire, 1917.

RICARD (P.): Pour comprendre l'art musulman, dans l'Afrique du Nord et en Espagne, Paris, 1924.

conditions must have caused a number of the natives either to be exiled or to take refuge in more safe countries, far from such disturbances, and Egypt was not only one of these but also was much praised for its luxury and wealth. Egypt at the same time served as a bridge that linked the West with the East, and through which the Western Muslims were able to accomplish one of the most important duties in their religion, *viz.*, The pilgrimage to the two sacred places to Muslims: The Ka'ba at Makka and the Ḥaram ash-Sharīf at Jerusalem. Pilgrimages to these two places never ceased, and Ibn Jubair mentioned the presence of some Maghribī pilgrims residing in the Mosque of Ibn Ṭūlūn [1]. In such occasions, craftsmen must have passed through Egypt, and quite probably excuted some works of art, using their own native traditions. Moreover, there is a possibility that some of these craftsmen, at one time or another, might have settled in Egypt and mixed with the local technical atmosphere, or might have radiated their influences upon some local craftsmen, for we have seen in some cases that these Western traditions were developed in course of time mixed with local taste.

I do not think that this article has exposed every possible West Islamic influence and feature in the art of Egypt. It is not an easy task to do so, and I shall be really grateful to the scholars of Islamic art who will kindly point to me the items that escaped my attention, and to the points in my article, they have some doubts about.

---

(1) CRESWELL (pp. 336-7) qouted a translation from Maqrīzī: Later the Maghribiyyīin stopped there, *i.e.* Mosque of Ibn Ṭūlūn, with their camels and baggage when they passed through Egypt on their pilgrimage. (Khiṭaṭ, II, p. 268, numbered 269, lines 5-8). Prof. CRESWELL's deductions were: "This state of affairs must have begun at least as early as A.D. 1184, for Ibn Jubair, who visited the mosque in that year, expressly mentions that it served as a *ma'wā* for the Maghribiyyīn". (Ibn Jubair: de Goeje's ed., p. 52, lines 5-10; and Yaqūt, III, p. 898, line 15).

exhibited in a series of monuments until the second half of VIII (XIV) cent. This period is well marked, from the historical point of view, by the continuous relations, mostly freindly, between the Mamlūk court and the Muslim Sulṭans of Maghrib [1], as well as the Christian kings of Spain. Embassies and envoys were continuously carrying correspondence, and sometimes presents, from one side to another [2].

The blind windows of the Mosque of Al-Mu'ayyad must have been influenced by a fresh wave coming at the time of building that Mosque [3].

It is not easy to try always to establish some relation between the arrival of each wave and some historical factor that might have been responsible for the production of each wave of artistic influence. In fact, I do not think that this is necessary in all the cases because the contact in the west between the Muslims themselves, and between them and the Christians, never ceased through all the periods, and such

(1) Échanges, p. 101.

(2) Atiya (Aziz Surial): Egypt and Aràgon (Leipzig, 1938).

This booklet deals with the correspondence and embassies exchanged between the court of Aragon and the Mamluk Sultan an-Nāṣir Muḥammad, the oldest of which is dated 699 (1300), and the last dated 730 (1330).

This is also dealt with in: Maxmiliano A. Alarcòny Santòn and Ramon Garcia de Linares: Los documentos Arabes diplomaticos del archivo de la Corona de Aragòn, Madrid, Granada, 1940.

The latter reference was pointed to me by Dr. Ḥusain Mu'nis, who kindly translated for me many of the important documents, two of which can be added to those previously published by Dr. 'Aṭiyya, the first is a truce between al-Ashraf Khalīl and the King of Aragon dated 692 (1293); the second, a treaty of friendship and peace between Barsbāi and the King of Aragon, dated 833 (1430).

Thus historical records show that numbers of persons were continuously moving from Spain and N. Africa to Agypt (*e.g.* in The Encyclopedia of Islam, under Ibn Zuhr, V (XI) cent.; Ibn Maimūn, A.D. 1135-65; Ibn Gubair, A.D. 1145-1217; Ibn Mu'tī, A.D. 1168-1231; Ibn Khaldūn ... etc.).

Craftsmen and architects were, unfortunatly, not considered by historians as worthy of recording in their books. Nevertheless there is not the slightest doubt that such artisans must have followed the same courses and movements.

(3) Marçais, (II, p. 652) pointed to historical and artistic relations between West and East Islām during that period, the result of which is some works of art produced in Syria and Egypt, including the windows in the Mosque of al-Mu'ayyad.

The earliest strong waves must have come with the Fāṭimid invasion of Egypt. Their effects are clearly visible in the first stages of Fāṭimid art, more especially in architecture, examples of which are mentioned under the Mosque of Al-Azhar, in the so-called Miḥrāb of Yaḥyā ash-Shabīh, in the Mosque of al-Ḥākim, and the stucco miḥrāb in the Mosque of Ibn Ṭūlūn. Traces and sediments from these waves were more or less felt during the V (XI) cent. and the first half of the VI (XII), A fresh wave came about the middle of the VI (XII) cent., the influences of which are seen in the hoods of the windows in the octagonal drum of the dome of Mashhad As-Sayyeda Ruqayya, and the Bāb Al-Akhḍar, and the Mosque of Aṣ-Ṣāliḥ Ṭalāï. Marçais suggested that this wave radiated from Maghrib in consequence of the political and military conditions there, when ' Abd al-Mu'min came in full power and delivered Mahdiyya back, in 554 (1159), from the hands of the Christians from Sicily who were in possesion of it for 12 years [1].

The next powerful wave came during the building of the Mausoleum of al-Imām ash-Shāfi'ī, or more definately, when the façades were taking their final coat of plaster and stucco ornament. There is a good possibility that this wave was set in motion by the disturbances aroused by the wars of the Christians, one of whose victories over the Muslims was "Las Navas de Tolosa," 1210 A.D. [2]. Influences of this wave might have survived for a quarter of a century, as it is exhibited also in the stucco ornaments of al-Madrasa al-Kāmiliyya and the Minaret above the Bāb al-Akhḍar, but it is more probable that several waves came in succession and were acting during that period.

Western traces in the Mosque of Baibars might have been sediments from previous waves, because the next powerful one made its influence clear in the Mausoleum of Muṣṭāfa Pāsha.

Again it is quite obvious that a series of waves from West Islām were active in Egypt during a long period beginning with the building of Qalā'ūn's complex, 683-685 (1284-1285). Other traces are well

(1) Échanges, p. 101.
(2) Mosquées, I. p. 305.

ç. IX-X (XV-XVI) ... Mosque of Shaikhū.

The miḥrāb once contained ceramic tiles decorated with geometrical and star patterns[1]. They were made in a technique termed "Cuerda Seca" typical of Andalus in IX-X (XV-XVI)[2].

ç. VIII-X (XIV-XVI) ... Fusṭāṭ, Fragments of Lustre Pottery.

These fragments were discovered in the debris at Fusṭāṭ. A good number of them is preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo, Nos. . They are of different groups which can be attributed to different periods and styles, but all of them are of unmistakable Andalusian stamp that was well known during VIII-X (XIV-XVI)[3].

This is the first instance that we meet with West Islamic influence in one of the branches of Islamic decorative art in Egypt not directly connected with architecture.

* * *

The above mentioned tabulated examples show quite clearly that waves of influences from West Islām had reached Egypt in several occasions. Each wave, after its arrival, slowly began to lose momentum and to gradually desintigrated, or in other words, its effects and the traditions that came with it began to be acclimatized and digested by local factors and became completely absorbed in course of time. In some cases, a wave might have been succeeded by another before or after being completely lost among local traditions.

It is natural for one to think that works of art that bear strong and clearly distinct characteristics and features from Andalus and Maghrib, must have been actually excuted on site by craftsmen from the West.

---

(1) Prost: Les Revetements ceramiques dans les Monuments de l'Egypte, (M.M.I.F.A.O. 1917) pp. 44-46, Pl. XII (2).

(2) Ricard, Pour Comprendre...., p. 318; Migeon, Manuel. II, pp. 270-72, Figs. 405-7.

(3) Museum of Islamic Art, Nos. 5865, 5392 (2), 6181 (7), etc....

feature in Maghrib, *e.g.* in the Mosque of Tinmal, 548 (1153-4) [1], in the Mosque of Taza, 693 (1924) [2], in Qairawān, in Bāb Lālā Raiḥāna, 693 (1293), [3], and in Tlemcen in the Mosque of Sīdī Bel-Ḥasan [4].

(*e*) Within the lozenges described in item (d) above, there are geometrical patterns formed by straight lines, curves, lobed arches and plaited knots (Pl. 16a). These are quite similar to the patterns within the lozenges in Bāb Lālā Raiḥāna [3] and the Mosque of Sīdī Bel-Ḥasan [4] mentioned above.

(*f*) We also notice many floral elements, mainly split-palmettes which are filled with a series of strongly curved ribs, sometimes forming, at the meeting of the lobes, pointed oval eyes. The close curved ribs as well as the eyes are known among the characteristics of West Islam. We can also see some elements resembling the pine cones filled with triangles and lozenges which is another well known feature from Maghrib and Andalus.

818-23 (1415-20) Mosque of al-Mu'ayyad.

Two blind windows with carved ornaments in stucco are placed in the top part of the N. W. wall of the mausoleum, on the side facing the ṣaḥn. the ornament exhibit Andalusian and Maghribī traditions. One of the windows contains a geomatrical pattern of a West Islamic design (Pl. 17). This is the third time we meet with such a feature. The first was the example in the Mausoleum of Muṣṭafa Pāsha, (Pl. 12) and the second was that in the Mosque of al-Gamālī Yūsuf. (Pl. 16a). The other blind window is filled with floral elements of undoubted Maghribī origin [5].

---

(1) Marçais, I, Fig. 251 ; Terrasse, Pl. LXIV left.
(2) Marçais, II, Fig. 254.
(3) Ibid., Fig. 283.
(4) Ibid., Fig. 355.
(5) Ibid., II, Fig. 366 ; Saladin, Manuel, I, Fig. I.

A fresh wave of influence from West Islām makes itself clearly felt in the decoration of the Qibla wall.

(*a*) The outer arch of the miḥrâb is corrugated with a series of lobes, each formed by three cusps and each ends, on both sides, with a little curl which comes in contact with the curl of the other lobe, (Pl. 15 b)[1].

Such lobes and curls must have been inspired by Maghribi prototypes. They exist in the Mosque of the Kutubiyya at Marrakesh, 541-58 (1146-63)[1] and in the Great Mosque of Tinmal, 548 (1153-4),[2].

(*b*) The spandrels of the miḥrâb are filled with painted floral elements, geometrically arranged, of the well known "décor floral compact" of West Islām[3] (Pl. 15 b). There is also an element of the calyx-palmette type (Pl. 15b) which has analogous forms in Maghrib[4].

(*c*) Above the miḥrâb, there is a group of three arched panels within a rectangular frame (Pl. 16b). The arches are of the lobed type, and rest on four attached colonettes, the height of which is nearly half that of the arched panels, or in other words, the centres of the arches are stilted, above the level of the colonettes, to a height nearly equal to the radius of the arches. The arched panels are filled with geometrical patterns. Such a description of the whole group of elements mentioned above, has a very close analogous example in an entrance of the Madrasa Bu 'Inâniyya at Fâs,[5].

(*d*) Above the rectangular panel with the three arches is another one filled with lozenges, the sides of which are corrugated, being composed of a series of split-palmettes growing from one another and having little spirals at their tops. (Pl. 16a). This is a well known

---

(1) Terrasse, L'Art. H.M., Pls. LIV, LXV.
(2) Ibid., Pls. L., LXII.
(3) Marçais, I, p. 408.
(4) Terrasse, Figs. 71, 81.
(5) Marçais, II, Fig. 277.

703 (1303)....... MOSQUE OF 'AMR.

The miḥrāb of Salār in the main façade contains a row of lobed arches filled with stalactites [1].

715 (1315) ...... MOSQUE OF ḤASAN ṢADAQA.

(*a*) Horse-shoe arches in the octagonal drum of the dome (Pl. 15a).

(*b*) The shafts of columns of the above arches are covered with floral ornaments arranged geometrically (Pl. 15a), a well known practice in Islamic West, such as in the Moque of Tinmal, 548 (1153–4) [2] etc...

(*c*) The lobed outline of the roundels and panels [3], which we have already seen in previous monuments.

719 (1319) ...... MOSQUE OF AMĪR ḤUSAIN.

Above the miḥrāb there is a row of lobed arches filled with stalactites [4].

The lobes round the arch of the entrance [5] are more closely related to the Syrian examples mentioned under the Mausoleum of Muṣṭafā Pāsha (above p. 33). Here they are more developed and resemble those in Qara Ṭāi Madrasa at Qonia [6].

730 (1330) ...... MOSQUE OF ABI-L-YŪSUFAIN.

It contains the twin windows and the horse-shoe arch [7].

---

(1) CRESWELL: The works of Baibars, p. 191, Pl. XXXI, in which the author attributed this miḥrāb to Baibars, then corrected the attribution to Salār in E.M.A., II, p. 174. It is attributed also to Baibars in: Mosquées, I. p. 117.

(2) MARÇAIS, I, Fig. 251.

(3) Mosquées, I, p. 302; II, Pls. 97 (3) 101, 102; C.R. *op. cit.* Pls. LXXXII LXXXIII.

(4) Mosquées, I, pp. 292, 302, 305; II, Pl. 104.

(5) Ibid., I, p. 282; II, Pl. 103 right.

(6) CRESWELL, The Works of Baibars ..., p. 185–6, Pl. XXVIII *a*.

(7) Mosquées, I, p. 305.

This is the second example of such a feature in Egypt, the first is seen in the minaret of the Madrasa of an-Nāṣir Muḥammad at Naḥḥāsīn (above p. 38).

700-10 (1300-10) MAUSOLEUM OF BADR AD-DĪN AL-QARĀFĪ.

It contains the horse-shoe arch[1].

700 (1300) (çirca) MOSQUE OF QŪṢ.

A row of lobed arches is placed above the miḥrāb[2], but contains for the first time in Egypt, rows of stalactites within the lobes.

Older examples are found in the Mosque of Tlemcen, 530 (1136)[3], in Rabāṭ, in the Door of the Qaṣba of Oudaya, 591 (1195)[4], and then came in vogue in the fourteenth century.

703 (1303) ..... MOSQUE OF SALĀR AND SANGAR AL-GAWLĪ.

(*a*) The horse-shoe arch is used in the minaret[5].

(*b*) The semi-circular small lobes are used in the outline of circular and rounded ends panels in an inscription frieze in the court[6].

703 (1303) ... MOSQUE OF AL-ḤĀKIM.

In the Qibla wall, there are two stucco blind windows filled with carved ornamental pattern, composed of Kufic inscription which can be read either "Lillāh al-Mulk", or "Al-Mulk Lillāh" set symmetrically on either side of the central axis, the left being reversed[7]. We have seen such Maghribī panels before in the Mausoleum of al-Imām Ash-Shāfi'ī (above p., Pls. 1, 3, 5a).

---

(1) Mosquées, I, p. 305.

(2) CRESWELL, Brief Chronol. p. 65; SALADIN, Manuel, I, Fig. 69, under the erroneous title "Mihrab du tombeau de la Sultane Chadiarat ed-Dorr au Caire".

(3) MARÇAIS, I, Fig. 107.

(4) Ibid. Fig. 220; TERRASSE, L'Art. H.M., Pl. LIX.

(5) Mosquées, II, Pl. 92.

(6) Mosquées, II, Pl. 97 (2).

(7) FLURY, AL-HAKIM... p. 21, Pl. V (1-2); Échanges, p. 104, Fig. 9; ZAKĪ M. ḤASAN, Kunūz al-Fāṭimiyyīn, Fig. 8 (p. 255).

of Baibars, 709 (1309)[1]; the minaret of the Mosque of Sunqur Sa'dī, 715 (1315)[2] and the sequence ends with the minaret of the Khanqā of Amīr Qūṣūn in the southern cymetry, 735 (1335-6)[3].

Most of the above Egyptian examples have their tops of the Mabkhara type with the exception of the minarets of: Fāṭma Khatūn, Qalā'ūn, An-Nāṣir Muḥammad and Amīr Qūṣūn. The top of the first one is totally missing, while in the next two examples the finials might have originally been of the Mabkhara type, but now they have the Turkish pencil type, obviously a reconstruction in that late period.

I agree with Prof. Creswell in his view that that type of minaret is a local Egyptian one, which covered two centuries in the course of evolution, but I cannot agree with his opinion that the minaret of the Mosque of al-Guyūshī, the oldest example in Egypt, is of the Syrian type.

The minaret of al-Guyūshi, if compared with the series of Syrian minarets and then with West Islamic ones, no doubt exhibits a closer resemblance in taste, character and proportion to the latter series, more especially to the Minaret of Qairawān, the oldest in North Africa, than to the Syrian type.

I must, therefore, point to two cases in the evolution of Egyptian minarets, where inspiration and influence, in connection with the composition, came direct from Maghrib and Andalus: the first in the case of the minaret of the Mosque of al-Guyūshi, and the second in that of the minaret of the Mosque of Ibn Ṭūlūn, where that West Islamic influence took a good share, in collaboration with earlier and contemporary local traditions, in producing that unique form of the Minaret.

698 (1298) ... Mosque of zain Ad-din Yūsuf.

The outlines of circles and rounded ends of panels are composed of interlaced small semicircular lobes[4].

---

(1) Mosquées Pl. 100.
(2) Ibid., Pl. 101.
(3) Ibid. Pl 117.
(4) Ibid., I, p. 302; C.R. *op. cit.*, Pl. LXXIV.

Many other examples can be traced down to the Turkish period, most of them following one local type, *i.e.* a high square body with a pavillion on top covered by a small dome.

The proportion of the square part of the minaret to the total hight varies between 1 to 2 or 2 to 3 and 3 to 4, while the height of the square is approximately three times the side of the square. These proportions are nearly the same for the Egyptian examples starting with the minaret of the Mosque of al-Guyūshī, 478 (1085) [1] which is closely related to the minaret of Qairawān (above p. 30). The second example in the Fāṭimid period is the minaret of Abu-l-Ghaḍanfar, 552 (1157) [2] the square part of which became more slender but the proportions remained the same. We meet with another example of that type in the Ayyūbid period in the Minaret above the Bāb al-Akhḍar in contact with the Mosque of Sayyednā al-Ḥusain (above pp. 29-30), also in the minaret of the Madrasa aṣ-Ṣāliḥiyya, 641 (1243–4) [3]. In the Mamluk period, the sequence continues as follows: the minaret of Zāwiyat al-Hunūd, ç. 1250 A. D., [4] the remaining square part of the minaret of Faṭma Khātūn, 683 (1248) [5], the minaret of the Mausoleum of Sulṭān Qalā'ūn, 684 (1285) [6], in which we note that another smaller square part is placed above the lower one instead of the usual octagonal pavillion; there is an old square part in the minaret of the Mosque of al-Baqlī, end of XIII A.D. [7]; the Minaret of the Mosque of Ibn Ṭūlūn under discussion; the minaret of the Madrasa of an-Nāṣir Muḥammad at Naḥḥāsīn, 695-703 (1295-1303) [8]; the minaret of the Mosque and Mausoleum of Salār and Sangar al-Gawlī, 703 (1303) [9], which is one of the smartest examples in the Mamlūk period; the minaret of the Khanqā

(1) M.A. Eg., I, Pl. 46.
(2) Ibid., Pl. 123 *d*.
(3) Mosquées, II, Pl. 59.
(4) Ibid., Pl. 61 (right).
(5) Ibid., Pl. 70 (below).
(6) Ibid., II, Pls. 73, 80.
(7) CRESWELL: The Evolution of the Minaret, p. 10.
(8) The top part of this minaret is obviously late. Mosquées, II. Pl. 80.
(9) Mosquées, II, Pl. 92.

The Syrian examples are: Aleppo, the Great Mosque, 482 (1089-90) [1]; Boṣra, in the Mosque of al-Khiḍr, 528 (1134) [2]; Ma'rrat an-Nu'mān, in the Great Mosque, 575 (1179) [3]; Aleppo, in the Great Mosque of the Citadel, 610 (1213-4) [4], Boṣra, in the Mosque of 'Amr, 618 (1221) [5].

The majority of these Syrian minarets are formed by a square shaft which occupies most of the total height, sometimes leaving a little part on top for a pavillion of a different form. The height is usually four or five times the side of the square.

The oldest example in Islamic West is the Minaret of Qairawān, which can be dated either in 105 (109) 724-7, or in 248 (862-3) [6]. It is clear that its shape is somewhat related to the Syrian type of towers, but that shape had developed into a local western type which was adopted for most minarets built in North Africa and Spain, *e.g.*: Fās, in the Mosque of Qarawiyyīn, 345 (956) [7]; Sfax, The minaret of the Mosque, ç 370 (981) [8]; Qal'a of Banī Ḥammād, 398 (1007) [9]; Rabāṭ Tit, V (XI) [10]; Tinmal, The Great Mosque, 548 (1153) [11]; Rabāṭ, the Mosque of Ḥasan, 591-4 (1195-8) [12]; Marrākesh, the Mosque of the Qaṣaba 59 (1196) [13]; Sevillia; The Geralda, 593 (1197) [14]; Marrākesh, The Minaret of the Kutubiyya, 593 (1197) [15]; Tlemcen, the Mosque of Agādīr, 1236-83 [16].

(1) Creswell: The Evolution of the Minaret, with special reference to Egypt, (Extract from the Burlington Magazine, vol. XLVII), p. 7, Pl. I. *d.*
(2) *Loc. cit.*, p. 7, Pl. I *e.*
(3) *Loc. cit.*, p; 7, Pl. I *f.*
(4) *Loc. cit.*, p. 7, Pl. I *g.*
(5) *Loc. cit.*, p. 7, Pl. I *h.*
(6) E.M.A., I, p. 328, Fig. 399, Pl. 53 *d.*
(7) Marçais, I, pp. 309-12, Figs. 168-69.
(8) Ibid., pp. 113-14, Fig. 91.
(9) Ibid., Fig. 90.
(10) Terrasse, L'Art. H.M., Pl. xlviii.
(11) Ibid., Pl. xlix.
(12) Ibid., Pls. lx, lxxiii; Marçais, I, Fig. 228.
(13) Marçais, I, Fig. 230.
(14) Terrasse, *op. cit.* Pl. lxxii; Marçais, I, Fig. 229.
(15) Terrasse, Pls. li, lxxi; Marçais, I, Figs. 224, 227.
(16) Marçais, II, pp. 481-82, Fig. 343.

Many arguments, views and researches on the minaret have been laid for discussion, the result of which is that it was rebuilt by Ḥusām ad-Dīn Lājīn, in 696 (1296), and that it retained many features and characteristics from the Malwiyya of Sāmarrā, a fact that suggests the influence of an earlier model [1].

The lower part of the minaret has a stair in the outer face. The lower two thirds of this part are square or rather rectangular in plan, and the top third is circular. An octagonal pavillion is placed on top with a staircase in the interior. The finial of the pavillion is a "Mabkhara".

Such a problem represents a mixture of different traditions and factors that can be analysed as follows :

The type of the higher pavillion with the "Mabkhara" on top, is the local type used in Cairo which began to make its appearance in the Minaret of Abu-l-Ghaḍanfar, 552 (1157) [2], and the sequence continues down to 735 (1335-6) (below pp. 38-39).

The round top third with the external stair is obviously inspired from some minaret of the Malwiyya type, whose remains must have existed on site at the time of rebuilding.

The square type of minarets with a square lower part is a well known form adopted in Syria, Egypt and West Islām since the Umayyad period. The characteristics of each local type differ according to the treatment, shape and proportions of the square base, the top parts and the finials of minarets. Although it is quite probable that the idea of the square base of West Islamic minarets had evolved from the square towers of Syrian temples and churches, yet the proportions and composition of minarets in Maghreb and al-Andalus developed into an individual type with a pronounced local taste, which differs clearly from the contemporary Syrian ones. The difference can be seen when comparing the minarets in Syria with those in North Africa and Spain.

---

(1) Discussed in CRESWELL, II, pp. 350-54 ; Mosquées, I, pp. 215-16.
(2) M.A.Eg., I, Pl. 123 *d*.

inspired by the ornament in St. Maria la Blanca in Toledo[1]. The only resemblance lies in the presence of some convex forms in the latter but nothing more, which is too week an evidence to make one believes the existance of any relation.

696 (1296) ... Mosque of ibn Ṭūlūn.

The works of Ḥusām ad-Dīn Lājīn in that mosque contain many Andalusian and Maghribī features as follows:

(*a*) The "prue" or "praw" brackets in the room behind the miḥrāb (Pl. 13). Marçais noticed that their form greatly resembles that in St. Maria la Blanca in Toledo, ç 600 (1200), and suggested that this city is the source from which the shape of the brackets in the Mosque of Ibn Ṭūlūn was taken[2]. Torres Balbas did not agree with this view and explained that this feature was frequently employed in many Andalusian towns since the middle of V (XI), and followed its origin and evolution[3].

(*b*) The horse-shoe arches under the bridge which joins the minaret to the Mosque[4], and also the arch of the entrance to the minaret[5].

(*c*) The twin windows in the faces of the minaret each having a horse-shoe arch[6].

(*d*) "Les modillon à copeaux" under the bridge[7] (Pl. 14).

(*e*) In addition to the above mentioned features I have already published a contribution to the study of the subject of West Islamic influences in relation with the problem of the Minaret of the Mosque of Ibn Ṭūlūn[8]. I give a synopsis of my view below:

---

(1) Marçais, II, Fig. 370; Kühnel, Maur. Kunst, Pl. 70.

(2) Échanges, pp. 103-4, Fig. 8.

(3) Torres Balbas, *loc. cit.* pp. 416 ff.

(4) Échanges, pp. 101-2, Fig. 5-7; E.M.A., II, p. 354.

(5) E.M.A., II, Pl. 98c.

(6) Échanges, pp. 101-2, Fig. 7; E.M.A., II, p. 354, Pl. 98c.

(7) Mosquées, I, p. 215; E.M.A., II, p. 350.

(8) Farīd Shāfi'ī: The Minaret of The Mosque of Ibn Ṭūlūn, A View on its Architectural Composition. (Bull. of the Faculty of Arts, Found I Univ., vol. XIV, Pt. I, May 1952, pp. 167-184, in Arabic; 6 figures and 13 plates).

(*c*) The horse-shoe form of arches in the minaret[1].

(*d*) Panels with lobed hoods placed at the springing of the soffits of arches under the dome[2]. Maghribī examples are well known, one of them is the arches above the miḥrāb of the Mosque of the Kutubiyya, 541-58 (1146-63)[3].

695-703 (1295-1304) ... MADRASA OF AN-NĀṢIR MUḤAMMAD...

(*a*) Lobed arches in the minaret[4] which probably evolved from earlier local examples mentioned above (p. 34).

(*b*) The hoods of an opening in the square part of the minaret[5] and of two blind panels on either side of the opening are of the moulded type.

(*c*) The intersecting lobes in the sides of the horizontal panels containing Naskhī inscriptions[5]. This is the oldest example I could find in Egypt. The idea of such a type of intersecting semi-circles exists since the begining of the XIth cent. A.D. in N. Africa, in a niche in the minaret of the Qal'a of Banī Ḥammād[6]. Later Maghribī examples are: Rabāṭ, Bāb er-Ruwāḥ, VI (XII)[7], and Bāb Qaṣba of Oudaia, 591 (1195)[8]; Marrākesh, Bāb Agenaw, ç. 1200[9].

The miḥrāb of the Madrasa is ornamented with stucco floral elements among which are some forms in a high convex relief filled with perforated floral patterns. I do not agree with what was suggested in "Les Mosquées du Caire"[10], that these convex forms were

(1) Mosquées, I, p. 305; II, Pls. 13. 80; E.M.A., II. p. 354.
(2) Mosquées, II, Pl. 83 (left).
(3) BASSET et TERRASSE, Hesperis, vol. XVI (1926). Fig. 70.
(4) Mosquées, I. p. 292; II, Pl. ; PRISSE D'AVENNES, vol. I, Pl. XV.
(5) PRISSE D'AVENNES, vol. I, Pl. XV.
(6) MARÇAIS, I, Fig. 72.
(7) MARÇAIS, I, Fig. 219; TERRASSE, L'art. H.M., Pl. LVIII.
(8) MARÇAIS, I, Figs. 220-21; TERRASSE, *op. cit.* Pl. LIX.
(9) Ibid. Fig. 223; KÜHNEL: Maur. Kunst, Pl. 31; TERRASSE, *op. cit.* Pls. LVI-LVII.
(10) Mosquées, I, p. 293.

continuous sequence of examples in Maghrib and Andalus proving that although such ornaments in Egypt are earlier than those in West Islām, yet the latters must have evolved from the early examples mentioned above (pp. 22, 30), and whose influence first appeared in the Mausoleum of Al-Imām Ash-Shāfi'ī.

The lobes around the entrance[1] are not made in relief, but are flat round stones arranged to act as voussiors[2]. This type is more related to a type well known in Syria during the 7th cent. H. (XIII A. D.), *e.g.*, the miḥrāb of the Madrasa Sulṭāniyya, 620 (1223-4)[3]; the miḥrāb of Madrasa Al-Firdaws at Aleppo, 633 (1235-6)[4]; entrance of Madrasa Qara Ṭāy at Qonia, 649 (1251-2), and whose architect might have been a Syrian[5]; also the miḥrāb of Qubbat as-Silsila at Jerusalem restored by Baibars[6].

It is possible to detect, with some difficulty, that the split palmettes in the secondry plane, are filled with ribs alternating with either "eyes" or plain spaces (Pl. 12).

683-4 (1284-5) ... MADRASA AND MAUSOLEUM OF QALA'UN...

(*a*) The twin-windows[7] which appear for the first time in Egypt.

(*b*) The miḥrāb of the Mausoleum has a plan of a horse-shoe form[8]. The earliest Islamic examples exist in the miḥrāb in the Great Mosque of Cordova, due to al-Hakam II, 961-976[9]; also in the miḥrāb of the Great Mosque of Qairawān[10].

---

(1) Mosquées, I, pp. 282, 302.

(2) C.R. *loc. cit.* Pl. XLII.

(3) CRESWELL, *loc. cit.* p. 185, Pl. XXVIII *b.*

(4) Mosquées, I, p. 282.

(5) CRESWELL, Baibars... *loc. cit.* pp. 185-6. Pl. XXVIII *A.*

(6) Ibid. p. 186, Pl. XXIX.

(7) Mosquées, I, p. 305; II; Pls. 73-76; E.M.A., II, p. 354.

(8) CRESWELL, The Muslim Architecture of Egypt, vol. II Ayyūbid and Early Mamluk. (Under print).

(9) Ibid.

(10) E.M.A., II, p. 308.

a staircase in one of the corners[1]. A drawing of the façade in the "Description de l'Egypte"[2] makes this suggestion certain.

(e) Prisse d'Avennes[3] published a drawing of a window of perforated stucco, the ornaments of which exhibit West Islamic influence; but there is another drawing in the same plate representing a band, which most probably is the band now existing running round the interior faces of the walls under the window sills.

There is a clear difference between the published and the existing ornament of that particular band, which makes one doubts if those stucco ornaments in the grille with their west Islamic touch were true reproductions of the original decorations.

(f) The small lobes round the arch of the South-Eastern entrance[4] and in a window in the North-Western façade[5]. These lobes are closely related to the Andalusian and Maghribī small type rather than to the large lobes of the Syrian type which we shall see later in the Mausoleum of Muṣṭafā Pāsha.

666-72 (1267-73) ... Mausoleum of Muṣṭafā Pāshā.

(a) There is stucco decoration formed by geometrical patterns of panels with symmetrically moulded and lobed hoods between the spandrels of the miḥrābs in the room adjoining the existing līwān and in the roundel above the apex of the central miḥrāb[6]. The main līwān also contains the same type of decoration in the tympanum of the vault above the miḥrāb[7] (Pl. 12).

Analogous examples exist in Maghrib[8], in the Mosque of Tāza, 693 (1294)[9], and Bāb Lāla Rayḥāna, 693 (1293)[10]. There is a

---

(1) Creswell, *loc. cit.*, Fig. 5.

(2) Ibid. Fig. 7.

(3) Prisse d'Avennes, vol. I, Pl. 8; Creswell, Baibars..., Pl. xxvi.

(4) Mosquées, I, pp. 282, 305, 305; II, Pl. 65.

(5) Creswell, Baibars, *loc. cit.* Pl. xxiii b.

(6) C. R. Exercises 1915-19, Pls. xliv-xlv.

(7) Ibid. Pl. xliii.

(8) Mosquées, I. p. 305, explaining the relation with decoration in Maghrib, Tlemcen, South Spain and Sicily.

(9) Marçais, II, p. 478, Fig. 245.

(10) Ibid. p. 527, Fig. 254.

648 (1250) ... The Mausoleum of Shagar ad-Durr.

(*a*) A Kūfic ornamental pattern formed by the vertical shafts of the letters symmetrically arranged, is placed in a pointed arched panel in the centre of the hood above the doorway facing the miḥrāb (Pl. 11) [1], reading "al-'Izza li-llāh.

This feature is a Maghribī one, but our panel seems to be a descendant from some examples that came to Egypt in earlier periods, *e.g.*, Mausoleum of al-Imām ash-Shāfi'ī (Pl. I*a*).

665-67 (1567-69) ... The Mosque of Baibars.

(*a*) The monumental antrance [2] has a West Islamic origin as we have seen in The Mosque of al-Ḥākim (above p. 6) and in the Mosque of al-Aqmar (above p. 16). The monumental entrance of The Mosque of Baibars must have evolved from those two local examples.

(*b*) The flat niches with concave hoods [3] must also have evolved from those in the flanks of the main entrance of the Mosque of al-Ḥākim (above p. 8), and the entrance of the Mosque of al-Aqmar (p. 16).

(*c*) The square panels placed diagonally [4] are also decendants of the earlier examples in the Mosque of al-Ḥākim (above p. 8) and the Mosque of al-Aqmar (above p. 16).

(*d*) The Minarets at the corners of the façade, are not visible at present but can be suggested by the existance of the remains of

(1) Mosquées, II, Pl. 63.
(2) Ibid. Pl. 66.
(3) Ibid. Pls. 65-67.
(4) Creswell, Baibars ..., *loc. cit.*, Pls. XVI, XVIII B; Mosquées, II, Pl. 66.

which produced some calyx forms in my collection (Figs. 40-41). The West Islamic characteristics are quite distinct, *e.g.*

(*a*) The floral elements.

(*b*) The moulded hoods.

(*c*) The symmetrical Kūfic patterns.

(*d*) The lobed panels.



Fig. 40

649 (1242-43) ... Mausoleum of the ʿAbbāsid Khalifs.

(*a*) The dome is of the pointed and four centred type[1].

(*b*) In the spandrels above the entrance doorway, we see the well known feature of the symmetrical pattern formed by the shafts of the Kufic inscriptions, composed of one word "al-yumn" correctly placed on the right side of the axis and reversed on the other, and the shafts of the "lāms" joined to form a lobed arch (Pl. 10)[2].

(*c*) The double stems can be detected among the floral ornament[3].

(*d*) Many of the split-palmettes are filled with that West Islamic feature: the ribs alternating with plain spaces (Pl. 10).

(*e*) The curved hood above the rectangular niche of the entrance doorway is again another West Islamic feature[4].

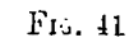


Fig. 41

It can be noted that although some of the original West Islamic features are still visible, yet the local taste is clearly felt.

(1) Mosquées, II, Pl. 56.
(2) Ibid., II, Pl. 57.
(3) Ibid., Pls. 57-58.
(4) Ibid., Pl. 57, below.

adorning that building, considered sacred by the Muslims, introducing some of their original ornamental native features and elements.

622 (1225) ... MADRASA AL-KĀMILIYYA.

Some stucco bands of Kūfic inscriptions and floral ornament in the background were taken from the remains and are now kept in the Museum of Islamic Art. (Nos. 82–86, 1403–1405) (Pl. 6).

Andalusian and Maghribī features are quite clear, *e.g.*,

(*a*) The lobed-arches, which can be clearly seen in the remains of the stucco grilles of the windows, (Pl. 5*b*).

FIG. 38
(Pl. 6)

A very close prototype exists in the Gateway of the Qaṣba of Oudaya, 591 (1195)[1], in Rabāṭ, in the Bāb ar-Ruāḥ, VI (XII)[2] and in the Bab Aganaou at Marrākesh, ç. 1200 A.D.[3].

(*b*) The straight-base which can be seen in some elements (Fig. 39).

(*c*) The well known ribs alternating with plain spaces, (Figs. 38-39).

It is quite clear that these features must have appeared with the arrival of a fresh wave of influence from West Islām, brought by some Andalusian or North African craftsmen.



FIG. 39
(Pl. 6)

634 (1237) ... THE MINARET ABOVE BĀB AL-AKHḌAR, close to the Mosque of Sayyednā al-Ḥusain.

In the Southern face of the square part of the minaret, there are three panels (Pls. 7–9) filled with stucco ornament mainly floral,

(1) MARÇAIS, *op. cit.*, Figs. 220-21 ; TERRASSE : L'Art H.M., Pl. LIX.
(2) MARÇAIS, *op. cit.*, Fig. 219 ; TERRASSE, *op. cit.* Pl. LVIII.
(3) MARÇAIS, *op. cit.*, Fig. 223 ; Terrasse, *op. cit.* Pl. LVII.

The prototype of the decorative pattern formed by the same words is found in the gateway of Qaṣba Oudaia at Rabāṭ, 591 (1195)[1], (Fig. 30), only with a slight difference in writing. Curiously enough, the meaning in the Mausoleum of Al-Imām Ash-Shāfi'ī can be easily arrived at if that fault in writing is assumed, but in the case of the Maghribī example, it looks difficult to decipher without the help of its derivative in Egypt. An example painted in the Minaret of the Kutubiyya[2] is formed only of one word "al-'izza" correctly written, also another in the same minaret[3] is formed of two words, one is "lillāh" but the other is undecipherable.

The floral elements in this panel are chiefly of one kind: the split-palmette (Fig. 32), filled with that well known Maghribī feature: alternate ribs and wide spaces. A bud-shaped element is placed at the two corners filled with equilateral triangles. That kind of triangles is a native of Andalus and Maghreb as seen in the Great Mosque of Cordova, 350–55 (961–66)[4].



Fig. 37
(Pl. 5a)

Another West Islamic feature is the lobed arch with a little spiral at the top of each lobe (Fig. 37). The prototypes can be seen in the arches of the Mosque of al-Kutubiyya, 541–58 (1146–63)[5], in the Mosque of Tinmal, 548 (1153–4)[6], and in the gateway of Qaṣba Oudaia at Rabāṭ, 591 (1195)[7].

Thus, the analysis of the decoration in the façades of the Mausoleum of al-Imām ash-Shāfi'ī, mainly Kūfic and floral carved in stucco, suggests that fresh and strong influences from Maghreb and Andalus had arrived in Egypt at the time of the complete rebuilding of that Mausoleum in 608 (1121); and I believe that Muslim craftsmen from the West took share and co-operated with local craftsmen in

---

(1) Ricard, *op. cit.* Fig. 403, p. 182; Marçais, I, p. 354 etc. Figs. 220-21; Terrasse, L'art. H. M., Pl. lix.

(2) Basset and Terrasse, Hesperis, V (1925)., Fig. 46 c.

(3) Ibid. Fig. 46 d.

(4) Terrasse, L'Art H M., Pl. xxii.

(5) Terrasse, *op. cit.* Pl. lxv; Marçais, I, Fig. 200.

(6) Terrasse, *op. cit.*, Fig. 57, Pls. lxii-lxiv.

(7) Marçais, I. Fig. 201.

Panel "B" (Pl. 4) contain other elements of Maghribī and Andalusian origins, *viz.* the bud-shaped leaves with straight bases (Fig. 33) (above p. 22); veining alternating with hollowed discs (Figs. 33–34) or with empty spaces (Fig. 35); and lastly the stem that penetrates through the base (Fig. 33)[1].

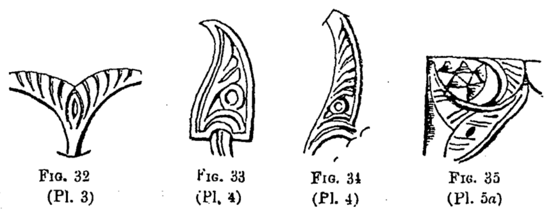


Fig. 32 (Pl. 3) — Fig. 33 (Pl. 4) — Fig. 34 (Pl. 4) — Fig. 35 (Pl. 5*a*)

The double stem reached Egypt in the Fāṭimid period apparently from the West. (Above pp. 2, 4, 6).

The calyx with three sepals is of no particular origin or importance.

This panel, therefore, represents a mixture of local and Maghribī features.

Post "C" (Pl. 5*a*) is placed in the axis of the North façade. The decorative pattern exhibits the same idea as the corner panels, *i.e.* a mixture of Kūfic and floral decorations.

The Kūfic words are more complicated than the others, being composed of two words: one is either "Allāh" or "lillāh", the other word is meaningless unless some sort of a fault is assumed in the representation of one of the letters (Fig. 36) which is usually read "Dāl" or "Dhāl", but if the letter is assumed to be a "Zāy" the meaning at once becomes clear, and the word is easily read: al-'izza, *i.e.* Glory, and the whole sentence becomes: "al-'izza lillāh" which means (Glory to God), but must be read from bottom to top in the same way as in the above mentioned sentence: "Allāh lahu al-mulk".

Fig. 36 (Pl. 5*a*)

(1) Terrasse, and Hainaut: L'Art Decor. au Maroc, Figs. 18 a, 16, Pl. XXIII.

geometrical posts in the N.W. and the N.E. corner posts, which do not concern us here.

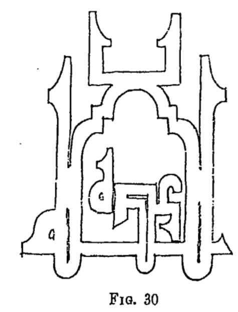


Fig. 30

Panel "A" (Pl. 3) contains a Kūfic inscription "Allāh lahu al-mulk" which means, if literary translated: (God has the Sovereignty). The vertical shafts of the letters are interlaced to form a geometrical symmetrical composition. The artist cleverly blended the two "alefs" and the two "lāms", in the two words "Allāh" and "al-mulk" into one "alef" and one "lām" and this blending makes them difficult to decipher at first sight. It is interesting to notice that the sentence is read from below upwards.

This panel represents some important features:

The idea of forming a symmetrical pattern from Kūfic letters is a product of West Islām (Figs. 29–31). The top ends of the shafts form two frames, both in our panel of the lobed arch type, which is another feature from the West[1].

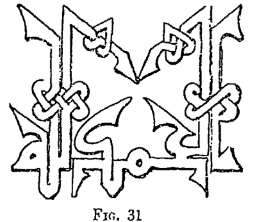


Fig. 31

The presence of a pointed oval eye placed at the meeting of the two lobes of each split-palmette (Fig. 32) is the result of the meeting of the transversal curves of the veining. Analogous forms are seen in Tlemcen (Fig. 12) and in other examples from the West[2], which are all derived from the acanthus eyes[3] (Fig. 9).

(1) Qal'a of Banī H̱ammād, v (xi), (Marçais, I, Fig. 80 a, b). Marçais discussed this feature in his 2 nd.volume, p. 633.

(2) In the Great of Mosque of Cordova, 350-55 (961-66) (Marçais, I, Fig. 155 b, b') In the Great Mosque of Tlemcen (Ibid. Fig. 242 etc.).

(3) Marçais, I, Fig. 155 a, a'.

West Islamic influence is represented by the discs alternating with ribs (Figs. 9–22).

Two other longer panels are placed below the two smaller ones mentioned above, and one of the formers still retains fragments of the original ornament of the same West Islamic taste, and which served as a basis for the restoration of the rest, and therefore, we must be very careful when dealing with the originality of the rest of the ornament.



Fig. 28 (Pl. 1*a*)

In all the hoods of the decorated panels we notice that they are carried on each side by small graceful engaged columns, the capitals of which are all of one type, of undoubted West Islamic origin (Pls. 1, 2).

Panels in the Balustrade Posts.

The parapet above the square part of the building is divided in each face into four long horizontal panels by vertical posts, one at each corner and three in between. Some of the posts are decorated with slightly sunken panels filled with floral elements and some are filled with geometrical patterns, while the long horizontal panels of the parapet are all decorated with very deeply carved geometrical designs.

A number of the posts has been restored, but others which are the most important of all, still retain the greater part of their original decoration. Photographs of the Mausoleum of al-Imām ash-Shāfi'ī, taken before A.D. 1897 (Above, p. 21, ft. n. 3), show that the original panels are those in the posts in the North façade, *viz.*, panel "A" (Pl. 3) placed at the two corners, panel "B" (Pl. 4) placed on either side of the central panel "C" (Pl. 5*a*). One more in the S.E. corner has a geometrical pattern which possibly served as a model for the other

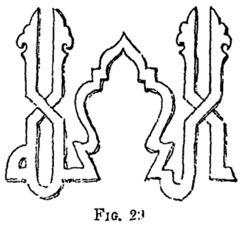


Fig. 29

In type (3) the bud leaf is joined by a split-palmette. The filling is sometimes composed of small plant elements, in others of indentations and in some cases both are combined, but mostly they have become decayed and confused.

The straight-base of the bud leaf in this type of pattern is slightly rounded at the corners and the filling inside is arranged sepal-fashion as in calices (Pl. 1*a*), but the outline remains bud-shaped (Fig. 26).



Fig. 26
(Pl. 1*a*)

Type (4) contains elements of one kind: the split palmette, which fill the spaces round the symmetrically placed sentence (Glory to God), in such a way that recalls "le décor floral compact", which is a West Islamic feature, employed there since VI (XIIth) century [1]. The split-palmettes contain ribs and empty spaces alternately, which is another Maghribī feature discussed before (above pp. 18-20). Such elements exist in other panels as we shall see later.

A round panel is placed in the centre of the hood above the door leading to the roof in the S.E. chamfer (Pl. 1*b*) which contain plant elements arranged symmetrically. One of them (Fig. 27) looks rather doubtful. It has an outline resembling a winged-leaf, a shape which seems to be out of place among the other elements of Maghribī taste. It is quite probable that it was introduced here during the recent restoration.



Fig. 27
(Pl. 1*b*)

Two other roundels in the N.E. chamfer are filled with compact elements. A calyx (Fig. 28) looks very close to a bud. The two roundels are apparently original.

In the same chamfer are some rectangular panels. One of the two smaller ones is filled with elements similar to those in spandrel type (3), the elements in the other resemble those in the bands but are symmetrically arranged.

---

(1) Marçais, pp. 392, 408, Figs. 236-37.

7. A type in the South end of the West façade (Pl. 2*a*).

8. A type in the left spandrel of the South-Eastern chamfer, (Pl. 1*b*).

The four last types, as far as I think, are either original or at least restored after originals that existed once in the same places. It is to be noted that the types (5) and (7) have asymmetrical designs.

All these patterns are formed as usual, by undulating or twisting stems giving birth to leaves which fill the spaces.

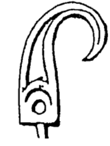


FIG. 24
(Pls. 1*b*, 2)

It is interesting to notice that the leaves, exept in types (3) and (4), are nearly of one kind, *viz.*, a bud-shaped leaf with a straight base, (Fig. 24). The same kind of leaf is also found in the panel of the balustrade post (Pl. 4), but the filling and the small ornamental particles contained in the elements of the spandrels are different, being composed of round holes, cresent shapes, transversal and longitudinal ridges and panels (Fig. 24).

Prototypes of the filling again exist in West Islām: in the Great Mosque of Tlemcen, 530 (1135) [1], the Great Mosque of the Kutubiyya 541–59 (1146–63) [2], the Great Mosque of Tinmal, 548 (1153–54) [3], and the Mosque of Tūzur, 590 (1194) [4].



FIG. 25
(Pl. 5*a*)

The prototypes of the bud-shaped leaf exist also in Maghribī decoration from the Almohad period [5].

---

(1) MARÇAIS, I, Figs. 232, 242.

(2) Ibid., Fig. 200; TERRASSE, *op. cit.* Pl. LXX.

(3) MARÇAIS, I, Figs. 205-7, 251; TERRASSE, *op. cit.*, Fig. 78, Pls. LXIII-LXIV.

(4) MARÇAIS, I, Figs. 233 C, 236, 243.

(5) RICARD, Fig. 407; TERRASSE, L'art H.M. Figs. 45, 81. Curiously enough that particular shape of leaf with a straight base became more frequently used in West Islām from the end of the thirteenth century, (MARÇAIS, II, Figs. 255, 353-54; TERRASSE and HEINAULT, Les arts decor. au Maroc, Figs. 12 c, 24 (above); RICARD: Pour Comprendre ... Figs. 207-8, 411).

the enormous restoration of the façade carried out by the Comité. These photographs show the original parts of, the panels and the spandrels, also the remains of the original decoration and elements, on the basis of which the remaining parts were restored.

There are several types of designs for these spandrels:

1. A pattern repeated in the four spandrels of the N.W. chamfer (Pl. 2*b*), and in the left and right spandrels of the N.E. one (Pl. 1*a*). It seems that this pattern was taken from some remains in the East end of the North façade (Pl. 1*a*).

2. Another pattern, almost similar to the previous one, is used in the four spandrels of the South-East corner (Pl. 1*b*). The similariy lies in the composition, arrangement and elements, but the latter show some difference in proportion.

The original pattern can be clearly seen in the left spandrel of the South-East corner (Pl. 1*b*).

3. A solitary type appears in the right hand spandrel in the N.E. corner only (Pl. 1*a*), which I believe to be original. One important point must be noted: the design is not of the usual symmetrical type.

4. Another solitary type is seen in the left hand spandrel in the same corner, *i.e.* the N.E., which is different from all others, as it contains two words in Kūfic: "al-ʿizza Lillāh", the meaning of which is: (Glory to God). The same sentence is found, as will be seen later, in the balustrade posts. The spandrel in question, has a duplicate placed symmetrically on the other side of the axis of the opening in the middle of the chamfer, but the Kūfic words are placed reversed in the latter spandrel so as to make the symmetry complete. It is to be noted that the "Zāi" is wrongly written "Dhāl", exactly as in the balustrade posts, (below p. 27 and Pl. 5*a*). I believe also that this type is original.

5. A type in the spandrel at the west end of the South façade, (Pl. 2*a*).

6. A type in the right spandrel of the South-Eastern chamfer, (Pl. 1*b*).

608 (1211) ... THE MAUSOLEUM OF AL-IMĀM ASH-SHĀFI'Ī[1].

This monument contains many ornament, mainly floral, of undoubted West Islamic origin. The decoration is carved in stucco in the spandrels and panels in the façades of the transition zone and in the balustrades above the square part of the building. They are here described and analysed as follows :

(*a*) The bands surrounding the façades and framing the arches and sides of the flat niches, are formed by undulating split-palmettes, each growing one out of the other and filling the spaces in between (Fig. 23). Only little portions of these bands can be taken as original: some in the N.E.[2] chamfer (Pl. 1*a*), others in the S.E. (Pl. 1*b*), also in the S.W. one (Pl. 2*a*), the rest are restoration.

The split-palmettes exhibit the hollowed discs between the ribs (Fig. 23), a feature of undoubted West Islamic origin as we have seen before (above pp. 18–20).

FIG. 23

(*b*) Each chamfer in the four corners has a group of two spandrels plus one spandrel at each end of each face, making a total of four spandrels in each corner. All these spandrels contain floral decoration of the same West Islamic origin. Fortunately I found photographs[3] taken before

(1) CRESWELL, Chronology, pp 74-75.

(2) The directions of the façades in relation to the cardinal points, verified on site by means of the compass are as follows :

The wall containing the three miḥrābs is exactly the Southern one and not the South-Eastern as it should be to give the true direction towards the Ka'ba. Consequently, the opposite wall is the nothern, the door leading from the Mosque to the mausoleum is in the Eastern wall and the opposite one is the Western.

(3) In the Library of the Museum of Islamic Art, there are albums of photographs of Islamic monuments in Egypt, and written on the first page that they were registered in A.D. 1897.

In album No. I., some photographs of the Mausoleum of al-Imām ash-Shāfi'ī (Nos. 55-6, 61, Pls. 27 and 30), show the location of the original decoration of the façades, also in album No. 2 (Nos. 76-7, 78, Pls. 35-36).

Mosque of Tlemcen, 530 (1153) [1], and in the Great Mosque of Tinmal, 448 (1153) [2]. Some stages of the evolution of this feature are shown in Figs. 9-22 which explain how it evolved from the twists and curls of the lobes of the acanthus leaves. Marçais is quite right in suggesting that West Islamic craftsmen were responsible for the above works in the Mosque of Aṣ-Ṣāliḥ Ṭalāi' [3].

(*c*) The split stems are also found among the floral decoration in the mosque [4].

(*d*) The moulded hoods appear also in this mosque, crowning some panels and openings in the tympanums over the windows, placed at the corners of the main façade and the flanking façades [5].

(1) Marçais, I, Figs. 232, 239, 242, 244. Terrasse, *op. cit.* Figs. 41-43.
(2) Marçais, I, Figs. 205, ;
(3) Échanges, p. 101.
(4) M.A.Eg., I, Pl. 100 a, c-d.
(5) Ibid. Fig. 167.

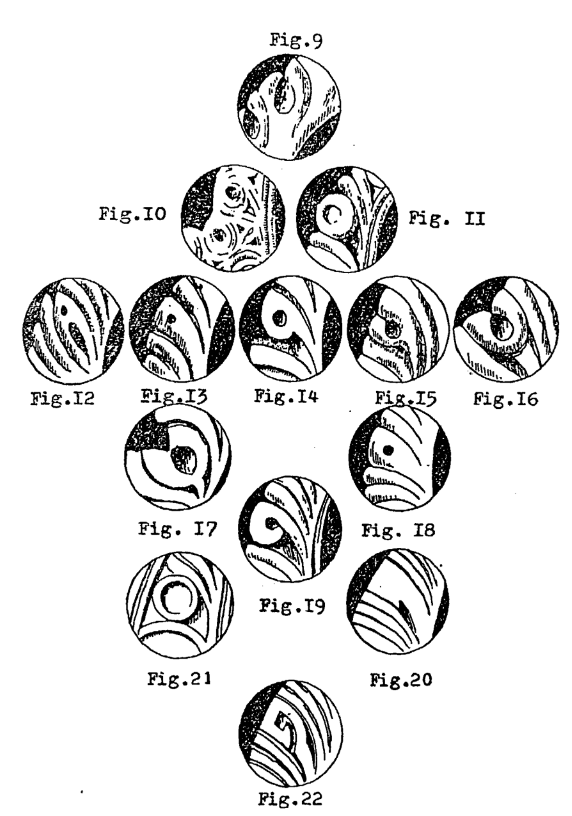


Fig. 9. Church of St. Eulalie ; Fig. 10, Gr. Mosque of Cordova, 350–55 (961–966); Fig. 11, Marble Basin in Marrākesh, 398 (1008); Figs. 12–16 Tlemcen, Gr. Mosque, 531 (1136); Fig. 17–18, Cairo, Mosque of aṣ-Ṣāliḥ Ṭalāi‘, 555 (1160) ; Fig. 19. Toledo, Church of St. Maria la Blanca. ç 595 (1200) ; Fig. 20, Cairo, Maus Of Imām ash-Shāfi‘ī. 608 (1211) ; Fig. 21, Cairo, Madrasa al-Kāmiliyya, 622 (1225) ; Fig. 22. Alhambra, Mid. VIII (XIV).

(*d*) The moulded hoods of the six stucco panels in the interior of the above mentioned dome[1].

ç 549 (1154)[2] ... The Bab al-Akhdar, close to the Mosque of Sayyednā al-Ḥusain.

The moulded hood of the panel above the entrance[3].

555 (1160) ... The Mosque of aṣ-Ṣāliḥ Ṭalāi[4].

(*a*) The "Portico in Antis"[5] which is a solitary example in Egypt[6].

The prototype of this feature is found in the Mosque of Bū Fatāta, 223-26 (838-41)[7], at Tūnis.

(*b*) There are perforated windows in the Qibla wall and bands of Kūfic inscriptions along the walls and round the arches[8], also a perforated window in the Museum of Islamic Art, No. 2388, which came from the same mosque[9], all of which contain floral decoration among them we find many split-palmettes with eyes between ribs, a favourite motive in North Africa and Spain, where it was born and where it took its successive stages of evolution. We can see several examples of this feature in the ornament carved in the miḥrāb of the Great Mosque of Cordova, 350-55 (961-66)[10], in a marble basin at Marrākesh, d. 393 (1008)[11], originally from Cordova ; also in the Great

(1) M.A.Eg., I, Pl. 91 a.
(2) Ibid., pp. 271-273.
(3) Ibid., Pl. 96 d.
(4) Ibid., pp. 275-88.
(5) Ibid., pp. 277-78, Fig. 172, Pl. 99 a.
(6) Ibid., p. 278, E.M.A., II, p. 248.
(7) E.M.A., II, pp. 246-48, Figs. 195-96, Pl. 58 d.
(8) M.A.Eg., I, Pls. 105-8.
(9) Ibid. Pl. 100 a.
(10) Marçais, I, Fig. 156 : Terrasse, L'Art H.M., Pl. xxxvii ; Galotti, Hesperis, III, (1923), pp. 361-91, 4 plates.
(11) Marçais, I, Figs. 154, 155 b,b' : Terrasse, L'Art H.M., Pl. xxvii.

(above p. 7), also in the Mausoleum of Shaikh Yūnus (p. 14) which showed a greatly evolved shape. Another evolved example is seen in the the Bāb Zuwaila (p. 13), but I am inclined to consider the moulded hoods in Sayyda Ruqayya as directly connected with the examples of the Qal'a of Banī Ḥammād, V (XI) cent.[1] and not an evolution from the former examples in Egypt.

520-45 (1125-50) ... THE MAUSOLEUM OF AL-ḤASAWĀTĪ[2].

(a) The Kūfic frieze has a curved top edge[3].

(b) The squinches under the dome[4].

524-44 (1130-49) ... THE MOSQUE OF AL-AZHAR[5].

(a) The squinches under the dome of al-Ḥāfiẓ[6].

(b) The double stems in the floral decoration[7].

(c) The dome at the North-Western end of the transept[8].

This idea is a Fāṭimid importation from North Africa[9], where we see some examples, *e.g.* The Qubbat Bāb al-Bahu, 261-89 (875-902) in the Great Mosque of Qairawān[10]; a dome in the Great Mosque of Tūnis, added between 301 (913) and 391 (1001)[11]; it is said also that a dome was added in a similar position at the North end of the central aisle of the Mosque of Qarawiyyīn at Fās in 388 (998)[12].

(1) MARÇAIS, I, Fig. 80.
(2) M.A.Eg., I, pp. 259-60.
(3) Ib., Pl. 120 b.
(4) Ib., Pl. 113 e.
(5) Ib., pp. 254-57.
(6) Ib., 91 b, 113 c.
(7) Ib., Pl. 90 a.
(8) M.A.Eg., I, Pl. 113 d.
(9) Ibid., p. 257.
(10) E.M A., II, p. 326, Pl. 49 a-b.
(11) Ibid., p. 324, Pl. 91 b.
(12) Al-Jaznaʾī, Zahrat al-Ās, p. 40-41, Bel's Trans., 96-97. See M.A.Eg., I, p. 257, ft. n. 3.

It can be said, therefore, that the use of the radiating hood in the Fāṭimid period was first inspired by Maghribī influences.

(*b*) The geometrical pattern in the concave surface of the miḥrāb of Umm Kulthūm reflects another influence from Maghreb. The pattern is quite similar to that in glass mosaics in the Qal'a of Banī Ḥammād[1].

519 (1125). The Mosque of al-Aqmar[2].

(*a*) The monumental entrance[3].

(*b*) The radiating hoods with lobed arches in the façade[4].

(*c*) The hood above the entrance doorway is concave and placed above the rectangular niche of the entrance[4].

(*d*) The double stems in the decoration[5].

(*e*) The squares placed diagonally.

520 (1125) ... The Mausoleum of 'Ātika[6].

The dome is ribbed both in the exterior and the interior[7].

520-27 (1125-33) ... The Mausoleum of Sayyeda Ruqayya[8].

(*a*) The dome is ribbed on both sides[9].

(*b*) The hoods of the windows in the octagonal drum are moulded[10]. We have met with this feature before in the Mosque of al-Ḥākim

---

(1) Marçais. I, Figs. 70, 101 ; the goemetrical pattern in the last figure is the same as that in the Miḥrab of Umm-Kulthūm.

(2) M.A. Eg. I, pp. 241-46.

(3) Ibid., Pl. 82 c.

(4) Ibid., Pls. 82 c, 83 c.

(5) Ibid., Pl. 83 a-d.

(6) Ibid., pp. 228-31.

(7) Ibid., Pls. 80 a, III d-e.

(8) Ibid., pp. 247-53.

(9) Ibid., Pls. 86 a,c, 87 a, 113 a-b.

(10) Ibid., Pls. 86 c, 113 b.

515-25 (1120-30) ... THE MAUSOLEUM AT QŪṢ[1]. (on the east side of the Mosque)

(*a*) The outline of the dome is four-centred[2].

(*b*) The zone of transition is surmounted by a drum which carries the dome. This drum has sixteen sides, all concave and their top corners leaning forward and projecting like horns[2].

516 (1122)[3] ... THE MAUSOLEUM OF UMM KULTHŪM.

(*a*) The edge of the arch of the miḥrāb is lobed and composed of half circles and triangles alternately, representing the ends of radiating grooves[4]. Marçais tackled the problem of lobed arches[5] and pointed to its first appearance in Islām in the gateway of Raqqa, 155 (772)[6]. Other examples must be added here: in al-Ukhaiḍir, ç 159 (776)[7], and in the Mosque of ʿAmr, 212/827, in the hoods of the small niches between the windows[8] and in similar windows in the Mosque of Ibn Ṭūlūn 263-65 (876-79)[9]. A developed example from the Qalʿa of Banī Ḥammad[10] comes between those ʿIrāqī and ʿAbbāsid examples and the typical Fāṭimid radiating hoods of miḥrābs which became the common type during that period and started with the miḥrāb of Umm Kulthūm. In fact, Maghreb possesses the connecting links of the evolution of that feature, as noticed in the great Mosque of Qairawān, 248 (862-63)[11], and in Sedrāta, III (IX) century[12], then the example from the Qalʿa of Banī Ḥammād[10].

---

(1) M.A. Eg., I, pp. 236-38.
(2) Ibid., Pl. 112 f.
(3) Ibid., pp. 239-41.
(4) Ibid., Fig. 135, Pls. 82 b, 118 b.
(5) MARÇAIS, pp. 148-51.
(6) E.M.A., II, Pl. 2 e.
(7) Ibid., Figs. 41, 44, 59, Pls. 10 c, 19 b.
(8) Ibid., Pl. 38 a-b.
(9) Ibid., Pl. 98 a-b.
(10) MARÇAIS, I. Fig. 72.
(11) Ibid., Figs. 16, 38.
(12) Ibid., Fig. 46.

The oldest example, according to Muqaddasī. existed once in ʿAkkā harbour in the time of Aḥmad Ibn Ṭūlūn [1], but the oldest existing one is found in Mahdiyya Harbour [2].

It seems, therefore, that this feature may be considered among those that started in the East, were transferred to the West, and carried back to Egypt.

500-10 (1100-10) [3] ... MASHHAD AT ASWĀN.

The dome is of the four centred type [4].

500-20 (1100-25) [5] ... MAUSOLEUM OF SHAIKH YŪNUS.

(*a*) The four-centred dome [6].

(*b*) The curious moulding in the hood of the window in the Western Minaret of the Mosque of al-Ḥākim is adopted here [6] occupying the whole height of the window. Such an evolution must have been a local one.

ç 500 (1100) ... [7] THE MAUSOLEUM OF IKHWAT YŪSUF.

(*a*) The squinches carrying the dome [8].

(*b*) The ornamental friezes on top of the horizontal bands of Kūfic inscriptions have their upper edges turned outwards [9]. This must be an evolution adopted here from the Kūfic frieze with a curved top edge we have seen before (p. 6), in the Mosque of al-Ḥākim.

---

(1) M.A.Eg, I, pp. 5, 210; E.M.A. II, pp. 359-60.
(2) M.A.Eg., I, pp. 5, 210, Pl. 2 d.
(3) Ibid., pp. 224, 291.
(4) Ibid., Pls. 78 a,e, 110 e.
(5) Ibid., pp. 232-34, 291.
(6) Ibid., Fig. 132, PL. 112 a-b.
(7) Ibid , pp. 234-236.
(8) Ibid., Pl. 112 c.
(9) Ibid., Pls. 81 b, 118 a.

until the second quarter of the XIVth. century A.D. Such a type, in my opinion, is more related in composition and proportion to the Maghribī rather than to the Syrian traditions[1], (see below under the item of the Mosque of Ibn Ṭūlūn, the minaret).

480-85 (1087-92) ... THE FĀṬIMID FORTIFICATIONS OF CAIRO.

(*a*) The staircases in the adjoining towers of Bāb an-Naṣr and Bāb al-Futūḥ, have rising tunnel vaults[2]. My attention was attracted by the fact that the nearest datable example in Islām is found in the upper part of the Manār of Sūsa, 245 (859)[3].

(*b*) On the inside flanks of the projecting towers of Bāb Zuwaila, are two panels with cusped hoods, the top ones of which have small lobes[4]. These cusped hoods bear a great resemblance to the lobed arches in the great Mosque of Cordova, 350-55 (961-66)[5], in the windows in the Mosque of Bāb Mardum in Toledo, 370 (980)[6], also the lobed arches in a marble basin dated 377 (987)[7].

(*c*) The corrugated edge of the arch of Bāb al-Futūḥ, is thought to be inspired from the lobed arches of Maghreb and Spain[8].

(*d*) Columns used as bonds in the curtain walls and gateways looking as rounded stone discs placed at intervals[9].

---

(1) This question is discussed in detail in my article: "The Minaret of the Mosque of Ibn Ṭūlūn", pp. 171-74.

(2) M.A.Eg., I. pp. 172-3, 189-90, 54 c.

(3) CRESWELL, in his E.M.A., II, p. 274, mentions that a part in the staircase in the Manār of Sūsa is covered by a rising tunnel-vault. I pointed this remark to him, but he answered that he was not certain that the vault was original and promised to verify this question when possible.

(4) Mosquées, II, Pl. 33; M.A.Eg., I, Pl. 72 c-d.

(5) MARÇAIS, I, Figs. 126, 146.

(6) KÜHNEL, Maur. Kunst, Pl. 16; Zakī M. Ḥasan: Funūn al-Islām, Fig. 518.

(7) MARÇAIS, I, p. 238. Fig. 138.

(8) Mosquées, I, pp. 237-38.

(9) M.A. Eg., I, pp 167-68, 177, 183 etc .... Figs. 82, 99, Pls. 49 b, 50, 52-55, 57-59, 72, etc. ...

474 (1081-82) ... MINARET OF ESNA.

It has an octagonal drum with curved sides and top horns [1].

478 (1085) ... MOSQUE OF AL-GUYŪSHĪ.

(*a*) Squinches under dome [2].

(*b*) Kūfic frieze with top edge curved [3].

(*c*) Four-centred outline of the dome [4].

(*d*) The composition of the minaret [5], the mass of which actually starts from the parapet of the façade of the Mosque, bears a striking resemblance to the composition of the earlier existing minarets in North Africa, *viz.* the Minaret of Qairawān, 105-9 (724-7) or 248 (862-3) [6], and the Minaret of the Great Mosque at Sfax, 370 (981) [7].

The resemblance lies in the idea of the three main storeys: the first, the base, square in plan and height usually not more than twice the side of the square, the second, a recessed block surmounted on the base, and the third, a pavillion placed on top of the second storey, and covered with a dome. The upper two storeys in the Minaret of al-Guyūshī are actagonal, while they have a square plan in the Maghribī examples; but still, this difference does not effect the close resemblance in proportion and general character between the two minarets.

The importance of the Minaret of al-Guyūshī comes from being the oldest existing link in the course of evolution of the type of minarets of Egypt known as the "Mabkhara" type, which survived

---

(1) Ibid., Fig. 72. Pl. 123 b.
(2) Ibid., Pl. 110 a.
(3) Ibid., Pls. 110 a, 116 a.
(4) Ibid., Pl. 110 b.
(5) Ibid., Pls 46. 123 c.
(6) E.M.A., I. p. 328 Fig. 399, Pl. 53 d.
(7) MARÇAIS, I, pp. 113-14, Fig 91; M.A.Eg., I, Fig. 45.

(*b*) Many domes of these mausoleums have a pointed outline[1], most probably constructed neither like the usual type of two centres and two segments (Fig. 6), nor like the keel type of two centres, two segments and two straight lines (Fig. 7), but constructed from four centres and four segments (Fig. 8).

The prototype can be seen in the Gr. Mosque of Qairawān[2].

(*c*) A great number of the domes in this cemetery rest on octagonal drums of a peculiar shape of exterior. The eight sides of the drums are concave in plan and the upper corners curve outwards like horns[3].

The prototype of cancave sides of drums (but without horns), occur in Maghreb[4] in the Gr. Mosque of Sūsa, 236 (850-51)[5] and in the Gr. Mosque of Qairawān[5].

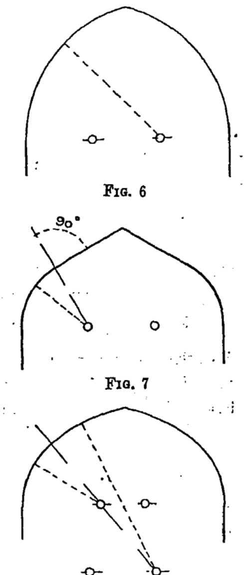


Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

469-74 (1077-82) ... MINARET OF AL-MASHHAD AL-QIBLĪ, NEAR SHALLĀL.

The finial is an octagonal pavillion surmounted on an octagonal drum[6] of the same peculiarity as those of the above-mentioned mausoleums of Aswān, *i.e.*, concave sides and top horns.

---

(1) M.A. Eg., I, Pls. 41 b, d, 43 a-c.
(2) E.M.A., II, Pl. 84 b.
(3) M.A. Eg., I, pp. 136-37, Fig. 69, Pls. 40-44.
(4) Ibid. p. 137. ; E.M.A., II, p. 250. ft. n. 1.
(5) E.M.A., II, p. 250, Pl. 59 a-c.
(6) M.A. Eg., I, Fig. 73, Pls. 45 a.c, 122 c.

Islamic flavour well known in Maghreb, the earliest example of which is found in the Gr. Mosque of Qairawān [1].

In view of the above features and the other evidence mentioned in my article, I was tempted to date this miḥrāb in the early Fāṭimid period, and to consider it close in date to the Miḥrāb of ash-Shabīh and the Mosque of al-Ḥākim.

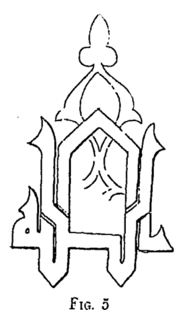


Fig. 5

Çirca 400, (1010) .. Saba' Banāt

They contain the squinches under the domes [2].

411–27 (1021–36) .. Entrance to the Ziāda of the Mosque of al-Ḥākim

This edifice, known as the tomb of Abu'l-Khair al-Kulaibātī, is identified by Prof. Creswell as the entrance to the Ziāda of the Mosque of al-Ḥākim, begun by the Khalif az-Ẓāhir, 411–27 (1021–36), and completed by as-Sulṭān aṣ-Ṣāliḥ Nagm ad-Dīn, 637–47 (1240–49), and al-Mu'izz Aybak, 648–55 (1250–57) [3].

The form of the arches, and the arrangement of voussoirs of one and two blocks alternately, goes very well with an XIth century date, *e.g.* the Saba' Banāt, the Mosque of al-Guyūshī, and the Khadra ash-Sharīfa [4].

This is another example of the monumental entrance.

V (XI) .. Mausoleums in the Cemetery of Aswān

Several Maghribī features are seen in many of these mausoleums :—

(*a*) The ribbed domes [5]: The earliest examples exist in the Gr. Mosque of Qairawān, 248 (862–63), and the next is in the Gr. Mosque of Sūsa, 250 (864) [6].

---

(1) I quoted many examples found in West Islām in my article " An early Fāṭimid Miḥrāb ... ", pp. 76–78, Figs. 17–20.
(2) M.A. Eg., I, Pl. 34.
(3) Ibid. pp. 115–17, Fig. 54, Pl. 36.
(4) Ibid. Pls. 43 b–d.
(5) E.M.A., II, Pl. 84 b.
(6) Ibid. Pl. 92 c.

it does not come from the west, as it does not appear there until the middle of the VIth (XII) century [1].

IV (X) (end). A FLAT MIḤRĀB IN THE MOSQUE OF IBN ṬŪLŪN

This miḥrāb is carved in stucco on one of the piers in the sanctuary [2]. It was once believed to be Ṭūlūnid, but several motifs made me think of a Fāṭimid date for it, and discussed it in a special article [3].

The ornament shows clearly an evolved stage if compared with the true Ṭūlūnid ornaments. The stems are elongated, as we have seen in the miḥrāb of ash-Shabīh ; also the Kūfic word in the central panel has its vertical shafts plaited, a characteristic of a comparatively later evolution of the Kūfic script [4].

Two West Islamic features can be seen in this Miḥrāb :—

(*a*) The moulded hood within the tympanum of the arch (Fig. 4) is one of the same category as that found in the Western Minaret of the Mosque of al-Ḥākim (above p. 7, Fig. 2).

Earlier examples exist in the Minaret of the Mosque of Sfax [5], and in Qal'a of Banī Ḥammād IV (X) [6]. There is another example, carved in the marble dado on the left of the Miḥrāb of the Mosque of Qairawān, which, if proved to be datable in the III (IX) century, will be the earliest existing in Islām [7].

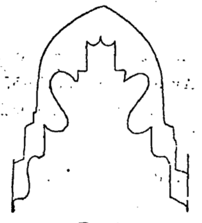


FIG. 4
Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Ṭūlūn

(*b*) The shafts of the Kūfic script are joined to form a symmetrical composition of a panel (Fig. 5). This reflects a Western

(1) M.A. Eg.. I. pp. 60-61.
(2) E.M.A., II, pp. 349-50, Fig. 257 miḥrāb marked (Mi), Pls. 101 a, 123 a,
(3) FARĪD SHĀFI'Ī : An Early Fatimid Miḥrāb in the Mosque of Ibn Ṭūlūn. (Bull. of the Faculty of Arts, Fouad I Univ.. vol. xv. Pt. I-May 1953, pp. 67-81, 24 figures and 2 plates).
(4) Survey, vol. II, pp. 1761-65, Figs. 587, 607.
(5) M.A Eg.; I, Fig. 45, p. 104; Marçais, I, pp. 113-14, Fig. 91.
(6) MARÇAIS, I, Fig. 80 b.
(7) Ibid. Fig. 36 E.

The above mentioned North African features, and the next to come in the Mosque of al-Ḥâkim, are so numerous that it is difficult to accept the theory of Marçais; in fact, it is quite possible to believe the contrary, especially in view of the West Islamic examples quoted by him and dated earlier than the Mosque of al-Ḥākim. The examples are: the carved ornament in the Gr. Mosque of Cordova, 350-55/(961-66)[1], and the ivory casket from Cordova dated 355 (966)[2].

Therefore, I consider this feature of the kite-shaped ornament to be one of the many others introduced to Egypt from North Africa.

(*j*) The rectangular flat niches with curved hoods[3].

The origin of this feature started at 'Irāq in al-Ukhaidir[4], but must have come to Egypt "*via*" North Africa[5], as we see it in the niches under the dome of the Gr. Mosque of Qairawān, 248 (862-3)[6].

(*k*) Square panels placed with their diagonals in vertical and horizontal positions[7].

This feature started to be seen in 'Irāq, was carried to North Africa[8], and then transferred eastwards to Egypt. North African examples are seen in the Gr. Mosque of Sūsa, 236 (850-51)[9], and in the Gr. Mosque of Qairawân[10].

(*l*) The idea of making a Kufic frieze round the top of the square below the zone of transition is seen in the Gr. Mosque of Qairawan, the Gr. Mosque or Tūnis and the Mosque of Sūsa.

* * *

As for the idea of placing two domes in the back corners of the sanctuary, as in the Mosques of al-Azhar and al-Ḥākim, it seems that

---

(1) Marçais, Manuel, I, Fig. 127 b; Échanges, Fig. I.

(2) Échanges, Fig. I.

(3) M.A. Eg. I Pls. 17.

(4) E.M.A. II, Figs. 44-45, 49-50, 59-60 etc ..., Pls. 10-14, etc.

(5) Flury, al-Hakim ... Taf. xix; Marçais, Échanges, pp. 100-101 also his Coupole ..., p. 14; Torres Balbas, loc. cit. p. 413.

(6) Marçais, I. Fig., 16, 38; Creswell, E.M.A. II, Pl. 85.

(7) M.A. Eg., I, Pls. 17, 25 a-b, 29 d, etc. ..., Flury, al-Hakim ..., Taf. XIX.

(8) Torres Balbas, loc. cit. p. 413; Mosquées, I, p. 224.

(9) Marçais, in Creswell, E.M.A. II, pp. 251-53, Fig. 200, Pl. 62 a. Echanges, p. 101.

(10) E.M.A., II, Pls. 83 A. 86.

I think that this shape must have been inspired by the square base of the Andalusian and North African type of minarets [1], which started with the minaret of the Gr. Mosque of Qairawān 105 (742) [2], the Manār of Sūsa-245 (859) [3], the minaret of the Gr. Mosque of Cordova 340 (952) [4] and the minaret of the Mosque of Sfax IV (X) [5] etc., (see below under the item of the Mosque of Ibn Ṭūlūn, the minaret).

(*h*) The moulded hood of a window in the Western Minaret [6] (Fig. 2).

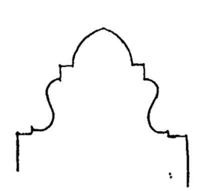


FIG. 2
Western Minaret of the Mosque of Al-Ḥakim
(M.A.Eg. I, Pl. 29c)

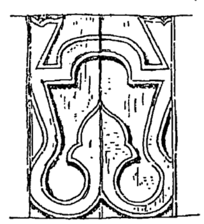


FIG. 3
W. Minaret of the Mosque of Al-Ḥākim
(M.A.Eg. I, Pl. 32b)

The prototype is seen in the minaret of the Gr. Mosque of Sfax IV (X) [5].

(*i*) The kite-shaped ornament near the top of the Western Minaret [7] (Fig. 3), was considered by Marçais [8] as the prototype of such ornament in Spain and N. Africa, and tried to prove it by pointing to the style of the coffered ceiling of the Great Mosque of Cordova, being more related to Fusṭāṭ rather than to 'Irāq, as was the view of Felix Harnandez.

(1) FARĪD SHĀFI'I : The Minaret of the Mosque of Ibn Ṭūlūn. a View on its Architectural Composition (Bull. of the Faculty of Arts, Fu'ad I Univ., vol. XIV, May 1952, Arabic section, pp. 167-184, 6 figures and 13 plates).

(2) E.M.A., I, p. 328, Fig. 399. Pl. 53 d.

(3) Ibid. II, pp. 273-76, Fig. 220, Pl. 69 d.

(4) Ibid. p. 141, Fig. 146.

(5) M.A. Eg., I, p. 104, Fig. 45; Marçais, I, Fig. 91, pp. 113-14.

(6) M.A. Eg., I, Pl. 29 c.

(7) Ibid. Pl. 32 b.

(8) MARÇAIS, Échanges, pp. 95-97, Fig. I.

380-4039 (90-1012) ... THE MOSQUE OF AL-ḤĀKIM

This monument exhibits several features of West Islamic origin:

(*a*) The double and triple stems in the ornament carved in stone in the monumental entrance and in the two minarets[1]. We have seen this feature before in the Mosque of al-Azhar (above p. 2) and the Miḥrāb of ash-Shabīh[1] (above p. 4).

(*b*) The transept and the dome over the miḥrāb are still existing[2].

(*c*) The squinches under the dome, still exist[3].

(*d*) The Kūfic frieze with a curved top edge is found under the dome[4].

The prototype of this feature is found in the Mosque of Sūsa, 236 (850-51)[5].

(*e*) The monumental entrance with niches in the flanks and fronts[6].

It must have come from the monumental entrance of the Mosque of Mahdiyya[7].

(*f*) The position of the two minarets at the two corners of the main façade[8].

This feature must have come also from the Mosque of Mahdiyya[9].

(*g*) The two cubes surrounding the minarets in the two corners of the main façade[10].

---

(1) M.A. Eg., I, Pls. 17, 24, 26, etc ...
(2) CRESWELL, M.A. Eg., I, p. 81, Figs. 27, 32 44, Pls. 18-22.
(3) Ibid. p. 81, Figs. 27, 32, Pls. 22 b, 44, 109 a, c, d.
(4) Ibid. Pl. 109 a, c.
(5) Idem. E.M.A., II, pp. 249 ff., Fig. 198, Pls. 60 e, 61 b.
(6) M.A. Eg., I, Figs. 32, 44, Pls. 15 b, 17.
(7) MARÇAIS, I, Fig. 55.; M.A. Eg., I, pp. 68, 72, 101.
(8) M.A. Eg., I, p. 102, Figs. 32, 44.
(9) Ibid. p. 9, Fig. I, Pl. I c.
(10) Ibid. Figs. 32, 44, Pl. 16 a.

The double stem, although well known in Byzantine art, yet it was absolutely rare in the ornament of the Umayyad and 'Abbāsid styles in Egypt, while in Islamic West, it was widely used and can be seen in many examples from Spain and North Africa. It exists in the ornament in the interior of the dome above the miḥrāb of the Mosque of Qairawān, 248 (862-3)[1], in the Mosque of the Three Doors, 252 (866)[2], at Madīnat az-Zahrā', 325-52 (936-62)[3], in a window in the Church of Tarragone, 349 (960)[4], in the Great Mosque of Cordova, 350-5: (961-6)[5], in an ivory casket in the Church of Zamora, dated 353 (964)[6], a marble basin in Morocco, dated 398 (1008)[7], an ivory casket dated 441 (1049-50)[8], and many other examples.

We have seen that it appeared in a firm date for the first time in Egypt in the Mosque of al-Azhar (above p. 1), and the next dated example is found in the Mosque of al-Ḥākim (below, p. 6). In other words, this feature did not appear before the Fāṭimid invasion of Egypt.

The presence of the double stem in our miḥrāb (Fig. 1), associated with other Ṭūlūnid elements, showing a more developed stage than those in al-Azhar, makes me attribute the miḥrāb to a date later than the Azhar Mosque and earlier than the Mosque of al-Ḥākim, *i.e.* in the last quarter of the Xth century, when local traditions were combined with West Islamic influence, and which appears to me to be a sound answer to the question of Flury.



Fig. 1

(1) Marçais, Manuel I, Figs. 38, 39; Creswell, E.M.A. II, Figs. 235-7, Pls. 84-85.

(2) Marçais, op. cit. Fig. 42 d,; Creswell, op. cit. Pl. 93 b-c.

(3) Bosco, Madinat az-Zahra ... Pls. XXVII-XXXIII, Figs. 18, etc.; Marçais, op. cit. Fig. 152; 158. Terrasse, L'Art Hisp. Maur., Pls. X-XIII.

(4) Marçais, I, Fig. 141; Kühnel, Maurische Kunst, Pl. 18.

(5) Marçais, I, Figs. 164-5; Terrasse, Pls. XV, XXII, XXVII, Figs. 24-5. Kühnel, Pl. 15.

(6) Terrasse, Pl. XXVI.

(7) Marçais, I. Figs. 155, c, 156; Terrasse, Pl. XXXVII.

(8) Terrasse, Pl. XL.

but the brackets carrying the columns of the squinches are visible; also in the Gr. Mosque of Qairawān, 248 (862-3) [1], and in the Great Mosque of Tūnis, 250 (864) [2].

IV (X) cent. ury. (Late) ... MIḤRĀB OF ASH-SHABĪH (so-called)

The remains of a miḥrāb may be observed immediately to the west of the Mausoleum of Yaḥyā ash-Shabīh in a line with its back wall. The fluted head of the miḥrāb is visible but the rest is below the ground level. The miḥrāb once had some stucco ornament which have disappeared, but fortunately, a cast was taken in 1903 and is still preserved in the Museum of Islamic Art [3]. A photograph of the original was published by Strzygowsky [4]. The stucco decoration were considered as Ṭūlūnid by Franz [5], but Flury [6] was of the opinion that it bears witness that the miḥrāb is earlier than the foundation of the Azhar Mosque and it is possible to attribute it to the middle of the Xth century A.D. He refused to think of an earlier date, for the narrow band of inscription betrays a developed type of Kufic lettering. He was also quite aware of the developed stem which played a prominent part in Fāṭimid decoration. He pointed to the mihrāb of the ruined Mosque of Khargird [7], which shows a similar combination of motives of the linear style, the decorative steep-cut style and the vine-leaf ornamentation, also the developed double stems associated with half-palmettes and vine-leaves [8]. He raised a question: whether our miḥrāb is to be regarded as an Egyptian creation, or as an imitation of a foreign model [9], but could not answer it.

---

(1) MARÇAIS, I, Figs. 16, E.M.A., II, Figs. 235-37, Pls. 84-85.
(2) E.M.A., II, pp. 323-24, Fig. 243, PL. 92b.
(3) Idem. M.A. Eg. I, Pls. 17, 24-26, etc.
(4) Asiens Bildende Kunst, Abb. 496.
(5) FARĪD SHĀFI'Ī : Ornaments and styles of Sāmārra. pp. 30-32, Pl. 10; CRESWELL, M.A. Eg. I, Pls. 3 c, 114 c.
(6) Franz : Kairo, p. 134.
(7) In CRESWELL : M.A. Eg., I, pp. 15-18 and Figs.
(8) Ibid. p. 18.
(9) Ibid. p. 18.

Qarawiyyīn, in Fās, 245 and 345 (859 and 956)[1]. It is more probable that it came to Egypt from North Africa rather than from Syria.

The other two features must have existed once :—

(*a*) The dome over the miḥrāb, (*b*) The squinches carrying it.

(*a*) The existing dome is the work of Sulṭān al-Ghawrī, 906–22 (1501–16)[2]. An original one must have existed once in the same place. This can be easily confirmed by the columns added at the end of the transept when meeting the bay close to the Qibla wall, so as to carry three arches that form with the wall above the miḥrāb a true square in plan[3], which obviously must have been intended to be covered by a dome.

(*b*) The squinches under the dome must also have existed originally, being the most likely type of transition, which was extensively used in nearly all Fāṭimid monuments with the exception of the Fortifications of Cairo, erected by Badr al-Gamālī, where the spherical triangle pendentives are used throughout.

The earliest squinches in Islām appeared in Sāmarrā in the Bāb al-ʻĀmma, 221 (836)[4], but must have come to Egypt through Maghrib, as many examples exist there in a period that falls between those of ʻIrāq and the earliest examples in Egypt, *e.g.* in the Mosque of Sūsa, 236 (850–51)[5], where the squinches are hidden behind a flat ceiling,

---

=design of the arcades in sanctuary. They are arranged perpendicular to the Qibla wall, with the central aisle wider than the rest, a practice quite usual in the mosques of North Africa and Spain. But in the Great Mosque of Qairawān, we notice that there is an aisle which runs parallel close to the Qibla wall, formed by an arcade, against which the series of aisles perpendicular to the Qibla wall, stop. There is also an intermediate arcade that runs parallel to the same wall and cuts across all the perpendicular aisles, except the central wider one, which is thus more accentuated and recieves more importance than the other aisles, and I do not hesitate to call it a transept.

(1) Idem. M.A. Eg. I, p. 62, Fig. 22.
(2) Ibid. pp. 39–40.
(3) Ibid. Figs. 20–21.
(4) Idem. E.M.A., II. Pl. 51 c.
(5) Ibid. pp. 250–51, 367, Pl. 61 a-b.

addition to the information extracted from the above sources, are here given in chronological order with my own views on some of the points mentioned in these sources, which, I thought, needed discussion.

395-61 (970-72) ... THE MOSQUE OF AL-AZHAR

The old parts of this mosque dating from the time of al-Mu'izz and al-'Azīz, exhibit four features which must have been inspired by West Islamic influences.

The first feature, the double stem in the floral ornaments carved in stucco, is still to be seen in the parts dating from the first periods of the mosque[1]. This feature made its appearance here in a firm date for the first time in Islamic Egypt. I discussed it in an article published in Arabic[2], under the problem of the dating of the so-called Miḥrāb of ash-Shabīh[3], a synopses of which is given below (pp. 4-5), and proved that it was a favourite of North Africa and Andalus from the early periods of Islām.

The second existing feature is the transept leading to the miḥrāb. Although this feature made its first appearance in Islām in Syria, in the Great Mosque of Damascus, 87-97 (705-15)[4], and in the Mosque of Qaṣr al-Ḥair ash-Sharqī, 110 (729)[5], yet it seems to have been neglected in these regions and adopted by the architects of the Great Mosque of Qairawān, 221-48 (836-63)[6], and the Mosque of

=Granada, 1935); CRESWELL: The Muslim Architecture of Egypt, vol. I, (pp. 5, 9, 60-62, 68-72, 101-104, 115-17, 239-41, 278, 285, etc. ...): HAUTECOEUR and WIET: Les Mosquées du Caire, vol. I, pp. 219-22; PAUTY: L'Evolution du despositive, (Bull. Etudes Orient. t. II, p. 91).

(1) CRESWELL: M.A. Eg., I, Pls. 7 a-c, 8 a-b.

(2) FARĪD SHĀFI'Ī: Ornaments and Styles of Sāmārrā, (Bull. Of the Faculty of Arts, Fu'ād I Univ., vol XIII, Pt. II-Dec. 1951-pp. 1-39 with 35 figures drawn by the author and 13 plates, In Arabic).

(3) Loc. cit. pp. 30-32; CRESWELL, op. cit. Pl. 3 c.

(4) CRESWELL, E.M.A., I, pp. III-14, Figs. 57, 66.

(5) Ibid. pp. 337-39, Figs. 403, 411-12, Pl. 56 c-d.

(6) Idem. II, Fig. 180. The presence of the transept in the Great Mosque of Qairawān may appear at the first glance to be doubtful, owing to the=

WEST ISLAMIC INFLUENCES ON ARCHITECTURE IN EGYPT[1]

(before the Turkish Period)

BY

Dr. FARĪD SHĀFI'Ī

Islamic art, like many other arts that had their traditions spread among several countries under one common bond, developed, in each country of the Islamic world, a school with a local taste of its own more or less distinct from the contemporary schools in the other countries, but nevertheless, all of them always bear one strong common character of the dominating style. Many of these schools exchanged influences, and it is not unusual to find some features of one school exhibited in the monuments of another, thus betraying the presence of influences exerted from one on the other. Sometimes the emigrant features can be seen at a glance when exhibited in the big masses, but they are not so easy to be detected when connected with small elements and details of decoration.

In my thesis[2], I tackled the analyses of Calyx-Forms and their components, and found that in some cases they showed influences from West Islām acting in Egypt during several occasions. This increased my interest in the subject, first aroused by Prof. Creswell, who referred to some researches dealing with mutual influences exchanged between Islamic West and Egypt[3]. My researches, in-

(1) All the figures are drawn by the author.

(2) The title of the thesis was "Simple Calyx-ornaments in Islamic Art", being a contribution to the study of Islamic floral decorations.

(3) Marçais: Les échanges artistiques entre l'Egypte et les pays Musulmans occidentaux, (Hesperis, vol. XIX, 1934, pp. 95-106 and 9 figures); Leopold Torres Balbas: Intercambios artisticos entre Egypto, y el Occidente Musulman, (Al Andalus, vol. 3, pp. 411-24, with figures and plates, Madrid and=

CONTENTS

OF THE EUROPEAN SECTION

The Bulletin of the Faculty of Arts is issued twice a year, in May and December. All requests for copies should be made to the Cairo University Librarian, Giza. Communications regarding contributions should be addressed to the Dean of the Faculty of Arts, Giza, Egypt.

Back numbers of this Bulletin are available at 30 P.T. for each Part.

BULLETIN

OF

THE FACULTY OF ARTS



DECEMBER 1954

VOL. XVI—PART II

CAIRO UNIVERSITY PRESS
1955

